Luisa Campuzano

# QUIRON O DEL ENSAYO Y OTROS EVENTOS

Luisa Campuzano

# QUIRON O DEL ENSAYO Y OTROS EVENTOS

EDITORIAL LETRAS CUBANAS
LA HABANA, CUBA, 1988

Edición/ Sonia Martínez Castillo
Cubierta/ Régulo Cabrera, basada en un fragmento del boceto para "El rapto de Deyanira" de Gustave Moreau (1826-1898).
Corrección / Verónica Rive!ro

© Luisa Campuzano, 1988
© Sobre la presente edición:
Editorial Letras Cubanas, 1988

Este libro ha sido procesado en el Combinado Poligráfico «Alfredo López», terminado en el mes de noviembre de 1988, «Año 30 de la Revolución», Ciudad de La Habana, 011-08-07

Editorial Letras Cubanas
Palacio del Segundo Cabo
O'Reilly 4, esquina a Tacón
La Habana, Cuba

A la memoria de Juan Pérez de la Riva

# PROLOGO

*Los que aquí reúno son, casi en su totalidad, trabajos apresuradamente preparados para eso que, haciendo uso de un galicismo en ocasiones justificado, nos ha dado en llamar eventos. Se trata de ponencias, conferencias o comunicaciones presentadas en simposios, congresos, coloquios y otras eventualidades parecidas, en el curso de estos últimos años, cuando, eventualmente, me he pasado del marmóreo y apacible —perdóname, Dyonisos— reducto de las letras clásicas al ámbito soleado y crepitante de la literatura cubana de hoy.*

*Como han sido publicados en actas, revistas y antologías y como, según la experiencia de toda dama de mi edad, después de los cuarenta años cualquier retoque exagerado no hace más que subrayar aquello que deseamos ocultar, apenas les he hecho cambios. Van como salieron y, tanto por esto, como por su propio origen, no son más que bocetos de lo que tal vez algún día podré hacer. Mas una vez que el futuro se me presenta a todas luces más breve que el pasado, prefiero de-*

jar ahora constancia de estas notas antes que conservarlas para hipotéticos desarrollos ulteriores.

La agrupación con que los presento no requiere mayor aclaración, aunque debo precisar algunos propósitos. Los dos primeros trabajos tienen el tono forzosamente didáctico que presuponen no sólo mi (de) formación profesional, sino también los objetivos perseguidos por los organizadores de las reuniones a las que fueron llevados. Los dos últimos ostentan la nerviosa y cordial premura de todo homenaje. Hubiera querido ser más amplia y más profunda, para ser más justa; pero, para que se me perdonara la brevedad, decidí ser más novedosa, y me dediqué a aspectos poco tratados de la obra y la misión de Guillén y Marinello. Los trabajos que incluyo en la sección del medio son el centro de mis intereses actuales: el vasto mundo de Alejo Carpentier, al que aspiro a poder acercarme de modo menos fragmentario que hasta ahora.

Explicar una dedicatoria es, en buena medida, una profanación: descubrir el misterio del mudo diálogo que el autor intenta sostener con su destinatario. Pero en estas líneas finales que todo prólogo reserva a las gratitudes, debo explicar o solamente decir que Juan Pérez de la Riva, mi jefe huraño y desgreñado —en lo que a barbas y bigote se refiere, porque era notoriamente calvo—, a más de enseñarme o ponerme en la pista de todo lo que sé de Cuba y, sobre todo, de cómo llegar a saberlo, fue quien, al entregarme, a los veinte años, la secretaría de redacción de una revista, me obligó a escribir sobre la historia, las letras y la cultura de mi país. Eso es lo que puedo



decir. Lo demás, el cariño entrañable, la admiración sin límites, el dolor profundo cuando nos dejó, no puede ser explicado, queda entre él y yo. Y otra aclaración: en la dedicatoria a Juan va también mi gratitud a mis compañeros de Colección Cubana de la Biblioteca Nacional, porque a su sombra —la mayoría de las veces de ceiba generosa y en ocasiones de urticante guao— nos formamos y nos criamos todos en esta fraternidad que tanto me ha ayudado a fraguar estos eventuales trabajos.

*Luisa Campuzano*

*La Habana, noviembre de 1985.*

# DE ESTE MOMENTO

## QUIRON O DEL ENSAYO*

> La ciencia es flor del tiempo: mi padre fue Saturno.
>
> Rubén Darío. **Coloquio de los centauros**

### *Otros aclaran*

A pesar de que la literatura cubana fue la primera de nuestra América en contar con antologías de sus ensayistas[1] y de que un cubano, Medardo Vitier (1886-1960), iniciara con un libro todavía valioso y muy citado el estudio del ensayo hispanoamericano,[2] no existe apenas bibliografía sobre la trayectoria cubana de este escurridizo pero cada vez más poderoso género.

En 1969, cuando por primera vez se intentó un balance «en vivo» de la crítica y del ensayo de

* Ponencia presentada al Primer Forum de Literatura Cubana de la UNEAC (octubre de 1983).

1 Félix Lizaso: *Ensayistas contempóraneos, 1900-1920.* La Habana, Editorial Trópico, 1938. Salvador Bueno: *Los mejores ensayistas cubanos.* Lima, 1959.

2 Medardo Vitier: *Del ensayo americano.* México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1945.

nuestro continente, propiciado por el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, José Antonio Portuondo (1911), con la generosidad y el talento con que siempre acude a subsanar nuestras carencias, reseñó en pocas páginas la evolución de estas manifestaciones en los primeros, procelosos e inolvidables años de la Revolución.[3] De esa fecha data, igualmente, un texto de Raimundo Lazo (1904-1976), que quedara inédito hasta la aparición, en este verano, de sus *Páginas críticas*: «Crisis y transferencias del ensayo en la literatura cubana del siglo XX» (p. [299]-312). En él Lazo propone una ingeniosa mecánica del desarrollo del género, no por metafísica carente de interés.

Conviene detenernos en la premisa de la que parte Portuondo y en la conclusión a la que arriba Lazo, para después ver qué porvenir auguraban ambos hace casi tres lustros a este género. Dice el profesor santiaguero:

> El ensayo y la *crítica* son, sin duda, entre los géneros literarios, los que exigen en grado mayor en sus cultivadores una firme concepción de la realidad. De aquí que en una etapa, como la que vivimos actualmente en Cuba, en la que se liquida un viejo sistema de valores y emerge otro nuevo, no sean esos géneros los más favorecidos, en cantidad ni en calidad. Ello explica, al mismo tiempo, que las producciones más sólidas y más dignas de consideración sean producto de plumas maduras (p. 215);

3 José Antonio Portuondo: «El ensayo y la crítica en Cuba revolucionaria», en *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*. Toronto, Universidad de Toronto, 1970, p. 215-220.



y el profesor camagüeyano valora así el mismo período:

> Durante esta primera década revolucionaria que ahora termina, el proselitismo combativo y la discusión y difusión de doctrinas y la programación del nuevo proceso social en función de tesis y conclusiones crean un ambiente propicio a lo medularmente interpretativo en personal forma literaria, que es como decir que se dan las condiciones esenciales del ensayo como requerimientos de la época. Pero ésta es demasiado tumultuosa, y no hay en estos años la serenidad y la perspectiva histórica para que, refiriéndose a hechos recién vividos y hasta en curso de incipiente evolución, sea posible la cristalización del ensayo en obras de suficiente madurez (p. 311-312).

Portuondo, por otra parte, ve cómo los siempre endebles lindes del ensayo se derrumban ante la irrupción de una violenta o impostergable realidad que necesita expresarse por los medios más directos. Discursos de los dirigentes de la Revolución, cartas abiertas, *declaraciones* —como las dos de La Habana— son, para él, ensayos (p. 216). El «centauro de los géneros» sufre las más disímiles hibridaciones, pero siempre dentro del terreno de la llamada prosa reflexiva. Lazo, más apegado a Reyes en lo que a las posibles metamorfosis del ensayo se refiere, y siguiendo un esquema de re-

currentes transmutaciones del género en el devenir republicano, dice:

> Se asiste, por tales motivos, a otro proceso de dispersión de lo *ensayístico* en *todos los aspectos de la literatura* en constante ebullición de innovaciones, renovaciones y tanteos en cuanto a la forma y a lo estructural y sustantivo de la creación artística (p. 312, el subrayado es nuestro).

Ambos, sin embargo, prevén un desarrollo fecundo del ensayo, pero atendiendo a los puntos de vista que han adoptado desde el principio: Portuondo, el de una concepción más ortodoxa del género; Lazo, el que presupone la existencia de una actitud —lo *ensayístico*— y un resultado —el *ensayismo*— en buena medida ajenos a la preceptiva. Según el primero, la sustitución de «la anarquía y la improvisación» de los primeros años por «el orden y el rigor científico» basados en «una más firme concepción del mundo» permitirá una expresión cabal de la nueva conciencia socialista a través del ensayo y de la crítica (p. 220). Para el segundo, lo *ensayístico* invadirá todos los dominios de las letras: «el *ensayismo* caracterizará con evoluciones y su auge la literatura cubana de los próximos años» (p. 312, el subrayado es nuestro).

Si hemos citado tan *in extenso* algunos pasajes de estos textos se debe a que sin dudas reflejan nítidamente aspectos y características del desarrollo de la ensayística cubana en la primera década de la Revolución. Pero también porque en ellos se advierte la polaridad de perspectivas desde las cuales se podría enfocar este relevante y complejo



sector de un fenómeno siempre tan novedoso, inesperado y sorprendente como la literatura de una revolución: la que, ofreciéndole a la realidad las concesiones de rigor, trata de encuadrar las nuevas manifestaciones en los moldes de la antigua tradición, y la que, haciendo *tabula rasa*, pretende diluir en el bendito magma crociano el viejo andamiaje de los géneros.

En 1972 Roberto Fernández Retamar (1930) plasmó en la práctica de un breve recuento de las letras de los primeros años de la Revolución («Apuntes sobre Revolución y literatura en Cuba»), las ideas que en torno a la insuficiencia de la teoría literaria *ad usum* para abordar la creación latinoamericana, venía esbozando desde *Ensayo de otro mundo* (La Habana, 1967) y que hallan su más completa exposición en «Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana» (1974).[4] En el texto de 1972 al que hemos hecho referencia, Retamar comienza estableciendo las premisas necesarias para un acercamiento productivo a las letras cubanas del momento. Con un procedimiento terrorista de raigambre socrática —que es característico de la esfera más propiamente didáctica de sus ensayos—, el autor hace estallar la cita que le permitirá entrar, derribados los muros de los prejuicios, en el terreno de la literatura cubana actual. Esta cita comienza así: «Una de las cosas que llaman la atención en la Revolución de Cuba, es que haya carecido no solamente de grandes

[4] Tanto «Apuntes...» como «Algunos problemas...» forman parte de: Roberto Fernández Retamar: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana.* México, 1977.

poetas, sino [hasta] de las medianías agradables.» (p. [159]).

Quien eso dice es Rafael María Merchán (1844-1905), la revolución a la que se refiere es la Guerra de los diez años (1868-1878) y lo que añoraba, lo que consideraba imprescindible para esa gesta, era un nuevo Olmedo. Como Retamar recuerda, la épica propiciada por esa hazaña no encontró su mejor cantor en ningún poeta, sino que encarnó en la prosa desgreñada y polémica de sus propios actores, en esa «historia narrada por sus creadores», como la llamara Max Henríquez Ureña, en esa «literatura de campaña» tan bien estudiada por Ambrosio Fornet (1932). De esta y de otras experiencias mayores —la Revolución mexicana y la Revolución de octubre— deriva Retamar algunas de las premisas indispensables para acercarse a la literatura que se está haciendo en Cuba:

> el arte de una revolución no puede ser juzgado sobre la base del arte de *otra* revolución; la producción literaria —y artística— suele realizarse fuera de los esquemas acostumbrados; tal producción ocurre, necesariamente, *después* del hecho histórico al cual expresa (p. 165).

Y concluye la parte introductoria de su ensayo con este párrafo, del que me ha parecido conveniente subrayar el final:

> Si se aceptan esas premisas [. . .], será dable percibir las siguientes líneas de trabajo en lo que, en sentido muy lato, cabe llamar la literatura de la revolución: la teoría, el testimonio, el documento, la literatura de ficción, el ensayo y la crítica literarios. *No hablo necesariamente de géneros, por supuesto* (p. 165-166).

Tras revisar lo acumulado por algo más de diez años en esas «líneas de trabajo», vuelve de nuevo Retamar, para finalizar, a los géneros:

> creo que adolecemos del fetichismo de los géneros; creo que, puesto el ojo en la novedad y violencia de los asuntos, se sigue, sin embargo, trabado por la ortopedia de las viejas fórmulas genéricas. La expresión literaria de la revolución seguramente agrietará, en su crecimiento, esas fórmulas, mezclando géneros tradicionales con el testimonio, el documento y aun la teoría (p. 176).

Y ello se evidencia ya en el propio inventario formulado por Retamar, pues vemos aparecer el ensayo, como género, en más de una de las «líneas de trabajo» que él propone.

Por otra parte, los propios ensayistas han contribuido de manera aplastante a hacer saltar en pedazos lo que podría quedarnos de prevención y cautela a la hora de establecer los límites genéricos del ensayo. En el segundo tomo de *Contemporáneos* (La Habana, 1976), que como el primero recoge una hermosa y heroica galería de retratos, dentro de la tradición, por citar un ejemplo, de *Simpatías y diferencias* o de *Grata compañía*, Juan Marinello (1898-1977) inserta, como «intermedio», una entrevista que se le realizara al cumplir setenta y cinco años, e introduce, tanto en este

segundo tomo como en el primero (La Habana, 1964), los más disímiles documentos, hasta llegar a reproducir pasajes de la carta con que uno de los «retratados» —Marcelo Pogolotti (1904)— le agradece el homenaje. Carlos Rafael Rodríguez (1913) va más lejos aún. En el primer tomo de su *Letra con filo*, recién aparecido este verano, incluye el largo y magistral interrogatorio a uno de los más conspicuos mercenarios de Girón, «Pepe» Andreu, filósofo embarcado; en el segundo tomo, como el tercero, en proceso de edición, bajo el título de De Viva voz, se anuncia un *collage* de entrevistas que, al decir de sus editores, «nos lo muestra en el diálogo directo, periodista entre periodistas», o «polemista entre polemistas», como lo calificara Vicentina Antuña (1909); en el tercer tomo, *irá* un discurso sobre política cultural dividido en dos partes: la primera, expositiva, y la segunda, provocada por las preguntas que ha pedido que le formulen sus jóvenes oyentes. Pero Raúl Roa (1907-1982), para decirlo en un *argot* que le era caro, «la saca de jonrón», porque a más de insertar en sus libros la entrevista inolvidable que le hiciera Fornet, cartas abiertas, documentos fundamentales de la Revolución cubana, o las inefables «Réplicas del Delegado Cubano al Delegado de Estados Unidos» en sus batallas de la ONU, descubre, para lo que hace, para lo que hacen, para lo que se hace, el nombre adecuado. El segundo de sus libros de ensayos publicados en la Revolución lleva el siguiente título: *Escaramuza en las vísperas y otros engendros* (La Habana, 1966). El ingenio de Roa, pródigo en agudezas verbales, deslexicaliza la fórmula usual al tiempo



que, manteniendo la *sílaba* inicial de la palabra que ya casi carece de sentido, que se quiere borrar, subraya su intención demoledora.

Antes de proseguir, quisiera hacer, de paso, una breve aclaración, que tal vez parezca innecesaria. Si he escogido como ejemplos de la renovación que se produce en la concepción del género, en el establecimiento de sus fronteras, a los ensayistas antes citados, escritores de altísimos quilates en nuestras letras y dirigentes entrañables de nuestra Revolución, es precisamente para destacar que esta renovación no parte de un afán esteticista, de una búsqueda de novedad literaria, sino que se produce desde fuera, condicionada y determinada por el quehacer infatigable de la Revolución en que todos, en mayor o menor medida, estamos inmersos.

## CONVENCIONES Y PREVENCIONES

Entretanto se elabore nuestra propia teoría literaria y, por ende, la de nuestros géneros, resulta obvio que tenemos que atenernos, a menos que estemos dispuestos a enrolarnos en el más descocado anarquismo, a los patrones que hasta ahora han venido rigiendo y a partir de los cuales nos ha sido posible ir precisando, por contraste, nuestras particularidades.

La definición del ensayo suele caracterizarse, como todos sabemos, por su vaguedad extrema y por el buen caudal de literatura con que desde tiempos del señor de Montaigne —*je suis moy-même la matière de mon livre*— ha sabido engalanarse. Pero no cabe duda de que en su fisonomía

se aprecian rasgos bastante estables: emplea de modo casi exclusivo la prosa, es más bien breve, su temática es muy variada, fluctúa entre el tono didáctico y el poético tanto en la concepción como en la exposición, es eminentemente subjetivo, etc. A estos rasgos básicos se suman otros de no menor importancia que, en determinadas circunstancias, toman especial relieve.

Así pues, en el caso que nos ocupa resulta muy significativa, a los efectos del balance que debemos establecer, la madurez que, en tanta o mayor medida que la novela, reclama el ensayo. Como se ha dicho muchas veces, en este género lo que importa no es la enumeración de datos, sino la exposición de criterios, los cuales, por supuesto, no pueden basarse en una mera apropiación de la información, sino en una formación decantada por la experiencia social e intelectual. A ello se debe el que Portuondo, al revisar los primeros diez años del ensayo en la Revolución, afirmara que las producciones más sólidas y dignas de consideración eran las debidas a plumas maduras. Y es por eso que, a casi quince años de lo dicho por nuestro eminente amigo y profesor, siguen siendo los maduros los más convincentes y dignos de atención. Sólo que, en el tiempo transcurrido desde entonces han ido, por supuesto, madurando y, a veces, hasta con precocidad debida al ritmo enardecido en que se vive, aquellos que llegaron a la Revolución en plena juventud.

Como se ha repetido en más de una ocasión, en tiempos de urgencia y de servicio como el nuestro, suelen limarse las diferencias cronológicas entre las generaciones entregadas a un mismo



quehacer. Sin embargo, una vez que Lazo, junto con Portuondo y José Juan Arrom (1910) nos han dotado de una periodización y nos han insertado en el pitagórico cosmos de generaciones y promociones en el que más o menos nos hemos ido habituando a trabajar, se impone que indiquemos, aunque sea someramente, cuál es la composición por edades del equipo de ensayistas de la Revolución. Para ello me valdré, no por otra razón, sino porque me resulta más fácil y manuable, de la tabla periódica del profesor Arrom,[5] a cuya afirmación de que «las generaciones, como las estrellas, inclinan, pero no obligan» (p. 244) siempre he deseado añadir: «a emplearlas».

Tienen el privilegio de asistir a la alborada del primero de enero de 1959 seis figuras de honda significación en el desarrollo del género —porque lo cultivan, porque lo estudian o porque lo estimulan— y que pertenecen a la segunda promoción de la generación nacida entre 1864 y 1893: Ramiro Guerra (1880-1970), Fernando Ortiz (1881-1969), Medardo Vitier, Emilio Roig de Leuchsenring (1889-1964), José Luciano Franco (1891) y José María Chacón y Calvo (1892-1969). De ellos sólo producen en este período, Don Fernando, con escasa obra; en mayor medida, Emilito; y, de manera descomunal, José Luciano.

Las dos promociones de la generación nacida entre 1894 y 1923 arriban en plena madurez creadora a la Revolución y nutren el cuerpo más coherente y productivo de toda la ensayística cubana.

[5] José Juan Arrom: *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método.* Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977.

Su destacamento de avanzada se fraguó en las luchas sociales de la república mediatizada, se desenvolvió con tino y naturalidad entre las corrientes de la vanguardia, fundó y desarrolló con maestría el estudio y la aplicación de la obra de José Martí y asumió creativamente la filosofía marxista-leninista. Los encabeza la figura ya cana y para todos tutelar de Juan Marinello y entre sus más jóvenes representantes hay nombres como el de Cintio Vitier (1921), quien ya entonces tiene ensayos de definitivo lugar en nuestras letras. Una de las personalidades que dará mayor relieve a este género en la Revolución, Alejo Carpentier (1904-1980), apenas se había acercado al mismo antes de 1959.

Los ensayistas de la primera promoción de la generación que nace entre 1924 y 1953 no tienen en 1959 ni la menor idea de que van a serlo. Si exceptuamos a los ya entonces profesores universitarios Roberto Fernández Retamar —quien para esta fecha tenía editados dos libros de corte ensayístico, pero que se consideraba (y creo que ahora también) esencialmente poeta— y Graziella Pogolotti (1932) —que había publicado crítica de arte y de literatura y que se desenvolvía con dominio de los temas, agudeza y precoz madurez por un campo de intereses muy amplio—, los demás llegan a la Revolución como poetas, cuentistas, gacetilleros o, simplemente, como nada, aunque enseguida reclamarán, a voz en cuello y puño en alto, un sitio bajo el sol. Este lugar lo ocuparán pronto plumas avezadas en las tareas periodísticas y la prosa de ficción, y a ellos se irán sumando paulatinamente algunos de los poetas de esta



promoción que exhibirá, como uno de sus ensayistas más enérgicos y fecundos, a un músico, Leonardo Acosta (1933).

La segunda promoción, mi promoción, está comenzando ahora a conocerse en el género, aunque en ella hay figuras como el investigador Salvador Arias (1935) y el cuentista Sergio Chaple (1938), benévolamente acogidos entre nosotros pese a su edad, y los poetas Eduardo López Morales (1939), Nancy Morejón (1944) y Emilio de Armas (1946), que pueden mostrar desde hace tiempo ensayos muy notables. En comparación con la promoción que la antecede, parece que será más productiva en este campo. Ello podría obedecer a que casi todos sus integrantes poseen formación universitaria y, sobre todo, al clima un tanto más sosegado en que les ha tocado vivir y crear. Ya Portuondo había pronosticado, en su balance de 1969, que un entorno social más ordenado y un rigor científico acompañado de una firme concepción del mundo, contribuirían a promover el desarrollo del género.

Vuelve a hacerse necesaria una aclaración. Al ocuparnos de las generaciones que cultivan el ensayo en este período, naturalmente que sólo tomamos en cuenta a los que llegan a la Revolución para quedarse. A aquellos que se habían opuesto a lo largo de sus vidas, de modo abierto o insidioso, a que triunfara el mandato martiano de justicia, o a los que, como dice Roa, «les tembló la choquezuela izquierda —reducto óseo de la integridad revolucionaria»,[6] y desertaron, no los re-

[6] Raúl Roa: *El fuego de la semilla en el surco.* La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982, p. 236.

cogen estas páginas. Ellas, sin embargo, sí quieren acoger a quienes como Ezequiel Martínez Estrada estuvieron *en Cuba y al servicio de la Revolución*, cubana o latinoamericana, que en fin de cuentas es la misma, andando y alentando con nosotros el camino de nuestro ensayo. Manuel Galich, René Depestre, Mario Benedetti, Roque Dalton, Federico Álvarez, Nils Castro y otros han abierto e iluminado campos de trabajo para los que sus experiencias y sabiduría han sido muy valiosas. Siempre he pensado que una tarde de invierno, a principios de la Revolución y en el salón de actos de la Biblioteca Nacional —que era donde entonces se escenificaban los grandes debates en torno al nuevo arte y a la nueva literatura—, mientras Don Ezequiel, menudito y agitado tras la larga mesa, echaba por tierra buena parte del mito Sarmiento, comenzaba a perfilarse *Calibán*. Y sé que a Don Manuel se debe, en gran medida, el fino tiento de nuestro novísimo ensayo histórico de tema latinoamericano, el que, dada la vocación universal de la Revolución cubana, estaba obligado a surgir, pero para el cual el magisterio del ilustre profesor guatemalteco resultó una guía insuperable.

Concurren, igualmente, en la configuración del ensayo, otros rasgos que no podemos pasar por alto al intentar valorar los últimos veinticinco años de su trayectoria cubana. Como ha reconocido Ernesto Mejía Sánchez, partiendo de lo dicho por cierto pseudofilósofo de cuyo nombre no quiero acordarme, no debe desecharse la etimología: el ensayo es, también, prueba, aproximación, experimento.[7] Pero, además, el tono polémico que adopta en muchos casos y su carácter contingente no deben quedar inadvertidos. Así pues, no puede sorprendernos la efímera vigencia —total o parcial— de algunos textos del período. Literatura «de campaña», surgida al calor de la lucha ideológica, de la confrontación de opiniones y tendencias; o literatura de prueba, búsqueda y tanteo; literatura, en fin, provisoria, el ensayo puede a veces agotarse en la coyuntura que lo propicia, ser superado por la práctica creadora y crítica de la cotidianidad menos rutinaria, que es la de una revolución, o inscribirse, como aprendizaje, como esbozo previo, en un texto de mayor alcance, de carácter más definitivo. Abel Prieto (1950) y Gilberto Valdés (1952) nos han mostrado, cada uno por su parte, cómo ocurre esto último en alguno de los más significativos sectores de la vasta obra ensayística de Retamar.[8] Una mera ojeada a los gruesos volúmenes de la *Bibliografía cubana* o, sobre todo, a los índices de las publicaciones seriadas de este cuarto de siglo —lo que no requiere más que tres o cuatro semanas de trabajo y un buen par de espejuelos—, ilustra sobremanera las dos primeras observaciones. Ese ejercicio nada re-



7 Ernesto Mejía Sánchez: «Ensayo sobre el ensayo hispanoamericano» en *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica.* Toronto, Universidad de Toronto, 1970, p. 21.

8 Abel Enrique Prieto: «Prólogo» a Roberto Fernández Retamar: *Para el perfil definitivo del hombre.* La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981, p. 7-29. Gilberto Valdés: «Notas sobre el lugar de la teoría y la metodología de Roberto Fernández Retamar dentro del pensamiento latinoamericano contemporáneo» en *Nuevos críticos cubanos.* Selección y prólogo de José Prats Sariol. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983, p. 503-528.

comendable o la lectura del utilísimo *Itinerario estético de la Revolución cubana* (La Habana, 1979), de José Antonio Portuondo, nos han hecho recordar tánganas, polémicas y zarabandas que quizás hayan dejado, a más de algunas páginas amarillentas y sus correspondientes asientos bibliográficos, rescoldos en la memoria de sus protagonistas, pero que ya habíamos olvidado totalmente.

Algo en cierta medida relacionado con lo anterior es el surgimiento o, mejor, el auge que tiene entre nosotros, por razones obvias, lo que podríamos llamar «ensayo de circunstancia», en el que los maestros, que por suerte es a quienes por lo regular se les encomienda, salen airosos, pero que a veces resulta desafortunado intento entre los más jóvenes, pasando a engrosar la lista de lo efímero. José Antonio Portuondo, víctima predilecta, con ese humor que lo caracteriza y en un lenguaje para otros sibilino, pero para nosotros transparente, expone en el prólogo («Fíjate, compañero») a *Orden del día* (La Habana, 1975), cómo gran parte de lo recogido en ese libro son «tiñosas» y «paracaídas»; es decir, trabajos que aterrizan o vuelan en círculos sobre nuestro buró y obligan a pasar al furgón de cola de nuestra agenda vitalicia, lo que a uno a veces le interesa más, esos «asuntos generales» que tal vez en alguna ocasión tendremos tiempo de «plantear».

Otro aspecto que no podemos dejar de encarar en estas páginas es el que se refiere a las distinciones temáticas del ensayo, así como a su relación con manifestaciones colindantes como el artículo y la monografía. Se ha repetido en muchas ocasiones que resulta harto difícil clasificar los temas abordados por el ensayo, y esto se vuelve, cada vez más, tarea arbitraria y artificial. La frontera que separa el ensayo *literario* —porque se ocupa de la crítica, la teoría y la historia de la literatura— del ensayo no *literario* —porque se ocupa, para citar las disciplinas tradicionalmente más frecuentadas, de la historia, la filosofía, la política o la ciencia— tiende a borrarse entre nosotros ya que, por una parte, historia y política invaden el campo de la literatura y de las artes, mientras que, por otra, la ciencia y la filosofía se abordan casi exclusivamente desde la monografía o el artículo de riguroso aparato lógico. Los historiadores Manuel Moreno Fraginals (1920), Jorge Ibarra (1931) y Francisco López Segrera (1940) incursionan y hasta se mudan para el terreno de la cultura, mientras que Ana Cairo (1949), profesora de literatura cubana, debe escribir dos libros sobre la historia del primer cuarto del siglo XX para poder proseguir sus investigaciones literarias.

En este sentido, y ya en lo que se refiere a la distinción realmente necesaria entre ensayo y monografía, no puede ser más elocuente la revisión de las listas de premios que en la modalidad de ensayo han otorgado en estos años diversos organismos e instituciones. La convocatoria es explícita, pero los jurados somos débiles y, de este modo, mucho de lo que encontramos en ellas son monografías. Algunas presentan un tono ensayístico y ostentan cierta dignidad literaria. Pero en su mayoría están concebidas con un rigor lógico y un aparato científico que no dejan mucho espacio para la literatura. Esto es perfectamente com-

prensible, pues, como dijera Mirta Aguirre (1912-1980):

> Cuando en un país se efectúa una revolución del tipo de la que ha tenido lugar en Cuba, que lo remueve y lo transforma todo, dando lugar a profundísimas modificaciones y a innovaciones en su ser social y en su conciencia, tal parece que la necesidad de aferrarse a las propias raíces se hace más intensa que nunca.[9]

Y, entonces, la investigación es más urgente que la libre meditación. En una conferencia sobre su vida y su obra pronunciada a fines de mayo, Cintio Vitier decía que lo que determina las diferencias advertibles entre *Lo cubano en la poesía* (La Habana, 1958) y *La crítica literaria y estética en el siglo* XIX *cubano*. (La Habana, 1968-1974) fue la posibilidad que le dio la Revolución de dedicarse a la investigación literaria. Esta misma faena es la que se evidencia en el gran caudal de textos sobre nuestras letras recogido en los últimos libros de ensayos de José Lezama Lima (1910-1976), en los que hasta el lenguaje dista mucho de la «rauda cetrería de metáforas» que caracterizaba a sus tres libros anteriores a la Revolución.

Lo que acabamos de exponer nos debe ayudar a orientarnos en el terreno de la ensayística de nuestros días sabiendo, de antemano, que aquí —como en el lugar al que nos podría conducir el seguir tratando de trazar límites y fronteras— «no

9 Mirta Aguirre: «Poesía y cubanía» en *Estudios literarios.* La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981, p. [43].



son todos los que están, ni están todos los que son».

Por último, no puede olvidarse que entre nosotros, y especialmente en esta etapa de difusión masiva de la cultura, de discusión prolija de sus misiones, el ensayo, avanzadilla inquieta de la literatura de servicio, anda suelto y revuelto por revistas y tabloides, actas de congresos, diarios y anuarios y, sobre todo, por prólogos, catálogos y cubiertas de discos, inauguraciones, presentaciones y clausuras de conciertos, festivales, exposiciones y eventos científicos y políticos, por homenajes y jubileos, donde a veces, negación de la negación, alcanza su más alto nivel poético, sus tonos más subjetivos y convincentes.

Ello justifica que la visión que pretendemos dar del ensayo en la Revolución no pueda ser objetivamente exhaustiva, aunque, ¿para qué negarlo?, en lo que respecta al sujeto de esta ponencia, ya lo ha sido: estoy extenuada de recorrer revistas, ficheros, bibligrafías, catálogos.

En los últimos diez años, sin embargo, han comenzado a propiciarse condiciones más felices para el estudio de este género, pues desde fines de la década pasada la Editorial Letras Cubanas ha venido dedicando especial atención al ensayo. Se han publicado vastas y cuidadosas selecciones de los clásicos del género —en su mayoría protagonistas de su desarrollo en la Revolución— y de figuras más recientes. Igualmente, han aparecido antologías temáticas como *Revolución, letras, arte* (La Habana, 1980), consagrada a problemas de política cultural y estética y a la historia y la crítica de importantes momentos de la literatura y

las artes cubanas. Y en sus distintas colecciones, pese a la jerarquización de otros géneros impuesta por la demanda, el ensayo y la investigación, destinados a sectores más restringidos de la población, se ven, sin embargo, favorecidos.

**PAISAJE CON FIGURAS**

Graziella Pogolotti ha llamado —tomándole prestado un adjetivo a Cintio Vitier— texto fundacional de la literatura de la Revolución a *La Historia me absolverá* (1953). Este alegato enardecido con que Fidel Castro, ante el tribunal que juzgara a los asaltantes del Cuartel Moncada, convierte a sus acusadores en acusados, no sólo inicia la literatura de este período por razones cronológicas y aun literarias —como ha dicho Salvador Arias, «es una muestra elocuente y profunda de [esa] oratoria ensayística» [10] en que se manifestará buena parte del género en la Revolución—, sino también por el caudal de temas que entrega a la meditación y el análisis. Balance y requisitoria de la situación de caos, estancamiento e injusticia que atravesaba el país, en él se plantean los problemas que la Revolución, a su triunfo, tendrá que resolver urgentemente, y se esgrime, como alta bandera de combate, la imagen de Martí, escarnecida y desmedrada por el homenaje oficial —«parecía que el Apóstol iba a morir en el año de su centenario»—, y a quien se proclama «autor intelectual» del Moncada.

[10] Salvador Arias: «Literatura cubana (1959-1978)» en *La cultura en Cuba socialista.* La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982, p. 7.



Los años que transcurren entre 1953 y el triunfo de la Revolución, marcados por la violencia represiva y una entrega total de los recursos y casi de la identidad nacionales al imperialismo, son, en el campo de la ensayística, años en que se va levantando la que Marinello, con lenguaje de Lope, ha llamado «torre de esperanza».[11]

Como ha dicho Mirta Aguirre en el ensayo ya citado:

> En un país donde las viejísimas *guaraperas* que vendían jugo de caña llegaron a tener, en luz neón, letreros que decían *Kañicream*, y donde el juego de todos no se llamaba «de pelota» sino de *base-ball*, es de suponer que una gran masa de valores propios se desdeñaba, se olvidaba y se desfiguraba (p. 44).

Y si, como sigue diciendo la mencionada autora, «desde fines del primer cuarto de siglo, lo mejor del arte y de la literatura batalló con tesón, y a veces fieramente, por la defensa y la preservación de esos valores» *(ibid.)*, en este lapso esa lucha alcanzará singular relieve y en ella encontraremos hermanados, bregando por salvar la cubanía, por exaltar sus rasgos más entrañables, a autores de variada tendencia e ideología. Las palabras con que Cintio Vitier cierra la nota a la primera edición de *Lo cubano en la poesía*, «ojalá que este esfuerzo no sea baldío, y que de algún modo, por incompleto y fragmentario que sea, contribuya al rescate de nuestra dignidad», podrían haber sido

[11] Juan Marinello: *Meditación americana.* La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1963, p. 20.

rubricadas por casi todos los ensayistas del período.

Esta afirmación de cubanía, esta búsqueda y, sobre todo, este rescate de lo cubano aun en las más sutiles esencias de la patria, se complementa con una toma de conciencia latinoamericanista que, presente desde los tiempos de Martí y de *Venezuela libre*, alcanza ahora más ceñidos perfiles y más dilatada proyección. Juan Marinello y José Antonio Portuondo, con óptica marxista que no se arredra ante el macartismo imperante ni ante las persecuciones domésticas, dan en *Meditación americana* (Buenos Aires, 1959) y *El heroísmo intelectual* (México, 1955), así como en ensayos dispersos o inéditos de la época, una penetrante visión del arte y la literatura del continente, al tiempo que advierten acerca de los peligros que los rondan. Alejo Carpentier intenta plasmar en los ensayos de *El libro de la Gran Sabana* (1947-1948), que al fin no publicó, las consideraciones sobre el escritor ante el paisaje de nuestras tierras y sobre la novela hispanoamericana, de las cuales hay muestras en sus crónicas de estos años y, sobre todo, en las digresiones y excursos ensayísticos que pueblan *Los pasos perdidos* (1953). Lezama, por su parte, irá afinando el vasto mundo de sus intereses desde el plural universo de *Analecta del reloj* (La Habana, 1953), hasta *Tratados en La Habana* (La Habana, 1958), donde la mirada se concentra preferentemente en el contorno más cercano. En este tránsito ostenta relevante importancia *La expresión americana* (La Habana, 1957), libro que, por serlo de conferencias, muestra en el característico jadeo lezamiano, en el



caricioso escrutamiento de los indicios, la ansiedad de una búsqueda de lo nuestro esencial en su dimensión más amplia.

Martí, el guía de la Generación del Centenario, el hombre de *Nuestra América*, también ocupará la atención del momento. Sabiéndolo vejado y usurpado por las conmemoraciones oficiales, las voces de sus más leales estudiosos irán al rescate de su verdadera prédica. Emilio Roig de Leuchsenring, Carlos Rafael Rodríguez y otros, junto con Portuondo –*José Martí, crítico literario* (Washington, 1953)– y Marinello –*Martí, escritor americano* (México, 1958)–, honran al Maestro y abren el camino que, tras el triunfo de la Revolución, conducirá a un abordaje más riguroso de su obra.

Hay en estos años excelentes ensayos que también señalan hacia el futuro. Los estudios de Mirta Aguirre sobre la poesía de Guillén, o el acercamiento de Lezama, Carpentier y Marcelo Pogolotti a los pintores Amelia Peláez, Víctor Manuel, Arístides Fernández, René Portocarrero, Mariano, Lam y Carlos Enríquez, prefiguran la plenitud no ya de análisis, sino de disfrutes posteriores.

Al triunfo de la Revolución, como dice Marinello, lo que «ayer fue el esfuerzo por prever, hoy es el ímpetu por realizar bien esa previsión».[12] A la temática y los rumbos esbozados por la década anterior se suman, por supuesto, otros temas y, asimismo, caminos, trillos y hasta callejones sin salida. El tránsito, además, asume un ritmo vertiginoso. Mientras la nueva vida se va plasmando de forma inesperada en una literatura original, riquí-

12 *Ibid.*

sima, hecha de discursos, arengas, proclamas, declaraciones, diarios y aun manuales —*Los fundamentos del socialismo en Cuba*, de Blas Roca, que se reedita en 1960, y *Guerra de guerrillas*, de Ernesto Che Guevara, que aparece el mismo año—, devorados ansiosamente por un pueblo que en 1961 sabrá, en su totalidad, leer, los escritores y los artistas, al tiempo que se incorporan con sus viejas armas a la gran batalla recién iniciada, debaten largamente sobre la creación en la Revolución.

Muchos títulos de libros y ensayos de esta época lo reflejan de manera directa y casi obsesiva: «Revolución y creación», *Creación y Revolución*, «Los intelectuales y la Revolución», «El intelectual en la Revolución», *Estética y Revolución*, «Revolución y artes plásticas», *Música y Revolución*, «Literatura y Revolución».[13] Cambian sustantivos conjunciones, preposiciones; se invierte el orden de las palabras, se modifica el número, pero se sigue diciendo lo mismo. Junto al ya citado *Itinerario* de Portuondo, quien, por la perspectiva histórica que le ofrece el momento en que lo escribe (1974) y su decantada formación marxista, puede ver más lejos, están los ensayos, notas o prólogos casi testimoniales de los más jóvenes, esos que llegan a la literatura con la Revolución —Lisandro Otero (1932), Fornet, Retamar, Graziella Pogolotti—, a través de los cuales puede apreciarse, en los años inaugurales de este período, la envergadura y el calado del tema, que no va a desaparecer, ni mucho menos, del espectro temático de la ensayística cubana actual, pero que se irá matizando, adelgazando o imponiendo en distintos momentos, de acuerdo con los grados de definición que se alcancen, con la labor de proselitismo abierto o de soterrada penetración cultural de un enemigo nada lerdo para el ataque, y con la propia dinámica del proceso y de las promociones de creadores que van descubriéndose en él.

A unas pocas semanas de proclamarse el carácter socialista de la Revolución, y de la victoria de Girón, en junio de 1961, escritores y artistas discuten, junto con los más altos dirigentes del país, los problemas de la creación en la Revolución, los cuales, en este momento, parecen centrarse en la libertad de expresión. *Palabras a los intelectuales*, discurso con que Fidel Castro clausura estas sesiones, es el primer documento de política cultural de la Revolución. Allí se expresa, de manera tajante:

> Creo que esto es bien claro. ¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución: todo, contra la Revolución ningún derecho. Y esto no sería ninguna ley de excepción para los artistas y para los es-

[13] Juan Marinello: «Revolución y creación» en *Meditación americana*. p. 11-20; y *Creación y Revolución*. La Habana, UNEAC, 1973. José Antonio Portuondo: «Los intelectuales y la Revolución» en *Crítica de la época*. La Habana, Universidad Central de la Villas, 1965, p. 116-135; *Estética y Revolución*. La Habana, Ediciones Unión, 1963; y «Revolución y artes plásticas» en el último título citado, p. [51]-55. Ambrosio Fornet: «El intelectual en la Revolución». en *Revolución, letras, arte*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980, p. [315]-319. José Ardévol: *Música y Revolución*. La Habana, 1966. Lisandro Otero: «Literatura y Revolución» en *Trazado*. La Habana, 1976, p. 127-143.

critores. Esto es un principio general para todos los ciudadanos. Es un principio fundamental de la Revolución. Los contrarrevolucionarios, es decir, los enemigos de la Revolución, no tienen ningún derecho contra la Revolución, porque la Revolución tiene un derecho, el derecho de existir, el derecho a desarrollarse y el derecho a vencer, y ¿quién pudiera poner en duda ese derecho de un pueblo que ha dicho: «PATRIA O MUERTE», es decir, *La Revolución o la muerte?* [14]

Esta definición será refrendada por todo el pueblo al votarse, muchos años después, la Constitución de la República, al parecer única en el mundo en proclamar, en su articulado, la libertad formal de la creación artística y literaria.[15]

Pero en sus *Palabras a los intelectuales* Fidel Castro, por supuesto, iba más lejos, y abordaba el problema en su verdadera esencia. Dice en otra parte de este discurso:

> La Revolución no puede pretender asfixiar el arte o la cultura cuando una de las metas y uno de los propósitos fundamentales de la Revolución es desarrollar el arte y la cultura, precisamente para que el arte y la cultura lleguen a ser un real patrimonio del pueblo. Y al igual que nosotros hemos querido para el pueblo una vida mejor en el orden material, queremos para el pueblo una vida mejor también en todos los órdenes espirituales; queremos para el pueblo una vida mejor en el orden cultural (p. 15).
>
> [. . .]
>
> Hay que esforzarse en todas las manifestaciones por llegar al pueblo, pero a su vez hay que hacer todo lo que esté al alcance de nuestras manos para que el pueblo pueda comprender cada vez más y mejor. Creo que ese principio no contradice las aspiraciones de ningún artista; y mucho menos si se tiene en cuenta que los hombres deben crear para sus contemporáneos (p. 16).

[14] Fidel Castro: «Palabras a los intelectuales» en *Revolución, letras, arte.* La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980, p. 15.

[15] Artículo 38, inciso d) de la Constitución aprobada por Referendo nacional el 15 de febrero de 1976.



Cómo crear para sus contemporáneos que, según sentencia Fidel Castro, «es la única forma de crear para la posteridad» (p. 16), será el centro de muchos de los mejores libros y ensayos producidos en estos tiempos.

Marinello («Revolución y creación», *Creación y Revolución*), Portuondo (*Estética y Revolución, Crítica de la época y otros ensayos, Orden del día*), Mirta Aguirre («Apuntes sobre la literatura y el arte», 1963; «Realismo, realismo socialista y la posición cubana», 1979), Carlos Rafael Rodríguez («Problemas del arte en la Revolución», 1967), Alejo Carpentier («Papel social del novelista», 1967) y otros, abordan con rigor y entusiasmo este tema, reflejado igualmente en actas, boletines y declaraciones de sucesivos congresos de escritores y artistas, y de cultura, así como en discursos de los dirigentes del antes Consejo Nacional y, desde 1976, Ministerio del sector, y de la Unión de Es-

critores y Artistas. Este tema tendrá su más severa y contundente exposición en *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965), de Ernesto Che Guevara —«hombre de todos los comienzos», como lo definiera Lezama—, y su presentación más enardecidamente clamorosa en memorables páginas, «equidistantes del opio y del arsénico», de Raúl Roa.

*El socialismo y el hombre en Cuba*, magistral y conmovedor ensayo de quien se sumergía hasta el fondo y rubricaba sus ideas con sus actos, fue una lección mayor de confianza y esperanza en el hombre, en su posible ascenso, y de reconocimiento íntimo y cordial, pero implacable, de su actual debilidad, de su circunstancial quebranto. Como todos sabemos, para el Che el escalón más alto de la especie humana es el de revolucionario. De ello es fácil deducir su crudo acercamiento al problema: «la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original: no son auténticamente revolucionarios».[16] La función del arte y de la literatura es crear al hombre nuevo, al hombre del siglo XXI, y para ello no sirven ni recetas vacías, basadas en modos obsoletos, ni fórmulas estériles, operantes acaso en un mundo en quiebra.

Raúl Roa, en ese libro ininterrumpidamente escrito desde su fulgurante juventud, que la muerte le impidió concluir y cuajar en su versión definitiva, *El fuego de la semilla en el surco*, recuerda, entre tantas cosas, las ideas que acerca del arte, la literatura y sus funciones sociales debatía con sus jóvenes compañeros Rubén Martínez Villena (1899-1934), jefe y artífice de la revolución del 30, heredero, en verso y obra, de la revolución de José Martí, adelantado y heraldo marxistaleninista de la nuestra. En relación con ello, inserta, muy en el tono del prólogo sin título de *Escaramuza en las vísperas*, excelente y encendido ensayo sobre este tema, una digresión, breve y medular, que anuncia con sugerente y muy suya incitación:

> Horademos el cascabullo. Ni manifiesto ni pasquín. El arte revolucionario es la proyección estética de una emoción revolucionaria, nutrida en una ideología revolucionaria o en la realidad revolucionaria que vitalmente la sustenta. La innovación formal, la liberación de la fantasía y la elasticidad del lenguaje y del estilo son componentes del arte revolucionario; pero no constituyen su esencia. La esencia del arte revolucionario es su sensibilidad social y su comunicabilidad multitudinaria (p. 58).

El recuerdo de la primera frase de *El socialismo y el hombre en Cuba*, «acabo estas notas en viaje por el África», y de la ciudad, Montevideo, donde está destinado a publicarse, evidencia en breves líneas un hecho importante para entender el desarrollo de la ensayística y la ampliación de su temática: la Revolución cubana resulta de mucho interés para países del que nos hemos acostumbrado a llamar Tercer Mundo, y el Tercer Mundo es de sumo interés para la Revolución cubana.

16 Ernesto Che Guevara: «El socialismo y el hombre en Cuba». En *Revolución, letras, arte.* La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980, p. 45.

Así pues, el latinoamericanismo de décadas anteriores se dirige a campos o zonas geográficas sólo antes exploradas por pioneros como José Luciano Franco —la historia y el pensamiento del continente, el Caribe insular en todas las dimensiones de su acontecer—, sin olvidar por ello los terrenos tradicionalmente trabajados —que ahora lo serán con óptica más nueva y despejada. La creación de la Casa de las Américas, fundada y dirigida hasta su muerte por Haydée Santamaría, será un factor decisivo en esos empeños. Pero, además, este latinoamericanismo que ahora incluye lo antillano se expande, al principio, hacia su complementario más inmediatamente afín, el Tercer Mundo y, después, hacia su complementario más definitivo, el campo socialista, al cual se acercara, hace ya mucho tiempo, Juan Marinello, también el primero en esto. Sobre Lenin y Ho Chi Mihn se escriben algunos de los ensayos mejores del período, que encontrará su más esclarecedora expresión, su valoración más profunda, valiente y pugnaz en *La crisis económica y social del mundo* (La Habana, 1983), informe de Fidel Castro a la VII Cumbre de los Países No Alineados, que ha sido considerado similar, por su significación y alcance, a *La Historia me absolverá*, sólo que en este caso, no ya a escala nacional, sino mundial.

Martí, que en este período tiene la mejor edición de sus obras completas, así como infinitas selecciones y antologías, será otro tema fundamental, inagotable en medio de luchas destinadas a hacer valer su última previsión. Se advierten nuevas facetas de su ideario político al confrontarlo con el de sus correspondientes en otras latitudes; se cala en su antimperialismo y en su americanismo; se comprende su república; se descubre, con asombro, su inteligentísima concepción del Partido; se demuestra su condición de guía, contemporáneo y compañero de revolucionarios del siglo XX; y se va aclarando, con el estudio cada vez más riguroso, más profundo, más científico de su obra literaria, la significación de su poética y de su crítica. A ello contribuyen casi todos los ensayistas del período, la creación del Centro de Estudios Martianos, y los seminarios anuales en que los jóvenes estrenan sus armas y de los que han surgido muchos de los que en la promoción más nueva se ocupan de Martí.

En lo que respecta a lo cubano, la investigación, como hemos dicho, invade todos los dominios. En algo que quiso ser un poema-ensayo sobre la Comuna de París y acabó siendo una explicación al lector, Retamar dice:

> *porque era el momento de aprender toda la historia otra vez porque habíamos sido arrastrados por el pelo a la historia.*[17]

En los, hasta enero de 1959, bastante académicos y cejijuntos baluartes de esta disciplina, también comenzarán a desarrollarse, desde el triunfo de la Revolución, conjuntamente con estudios e investigaciones cada vez más abarcadores de períodos y sectores del quehacer nacional prácticamente vírgenes —las luchas sociales, el movimiento

17 Roberto Fernández Retamar: *Circunstancia de poesía*. La Habana, UNEAC, 1977, p. 10.

obrero—, polémicas, discusiones y debates en torno al papel de la Historia en este proceso, la valoración que debe darse a figuras del pasado y conceptos fundamentales como los de nación y nacionalidad. Pero por mucho que esta antiquísima ciencia nos haya tirado del cabello —y tal parece que se ensañó particularmente con el poeta antes citado—, no estamos capacitados para enjuiciar sus alcances. Sólo podemos señalar que en el campo del ensayo histórico, muy cultivado en el período, se distinguen, entre otros, José Luciano Franco, maestro prolífico y abridor de caminos; Elías Entralgo (1903-1966), riguroso y severo; Fernando Portuondo (1903-1975), siempre muy bien documentado; Julio Le Riverend (1912), gran conocedor de la república mediatizada y de Martí; Juan Pérez de la Riva (1913-1976), erudito y burlón a un tiempo; Sergio Aguirre (1914), de prosa ágil e incisiva; Manuel Moreno Fraginals, autor de uno de los grandes libros de la época —*El ingenio*— y polémico, como el más joven Jorge Ibarra. Una muestra admirable de oratoria ensayística de tema histórico son los discursos de Fidel Castro en fechas tan señaladas como los centenarios del Grito de Yara —inicio de nuestras luchas independentistas—, la muerte del Mayor Ignacio Agramonte y la Protesta de Baraguá —estallido de la dignidad nacional cuando se le creía vencida—, o en aniversarios del asalto al Moncada o del triunfo de la Revolución.

Esa misma pasión polémica y escrutadora de la Historia se vuelca sobre artes y letras de antes y de ahora. La investigación, repetimos, lleva la voz cantante, pero el ensayo también se ocupa de



ellas. Desde el *Espejo de paciencia*, el *son de la Ma Teodora* y las pictografías aborígenes, todo es registrado, pero también interpretado, meditado, medido. La profundidad no es la misma, por supuesto, en todos los casos, ni la calidad en la expresión o en el juicio es pareja. Pero ese ventilar con pencas vigorosas aposentos cerrados durante mucho tiempo, no sólo descubre viejas mentiras repetidas con la mayor impunidad o esquinas apenas entrevistas, sino que permite valorar, como decía Mirta Aguirre en ese texto suyo que vamos siguiendo, «lo que de positivo ha habido en las tradiciones nacionales, en esas sucesivas sedimentaciones de toda índole a través de las cuales ha ido forjando un pueblo su peculiar manera de hacer y de sentir» (p. 43).

La creación contemporánea fomenta igualmente el ensayo y, por supuesto, la crítica. Géneros literarios nuevos, como el testimonio, la literatura infantil o la narración policíaca; revitalizados por la Revolución, como la narrativa y la poesía; disparados hacia nuevas búsquedas por ese mismo e incansable detonante, como el teatro; o momentáneamente estancados, como la crítica, merecen la atención del ensayo. En ellos se ejercitan, sobre todo, los más jóvenes, aunque a muchos pintones, maduros y maduritos, como Ricardo Repilado (1916), beatíficamente llegado, con textos de excepcional valor, al ensayo y la crítica en su tercera edad, se deben los mayores aciertos.

La creación de la Imprenta Nacional en 1960, y su ulterior puesta en manos de Alejo Carpentier, quien la dirigiera durante varios años, es en gran medida responsable de la revalorización y el aná-

lisis de nuestras letras coloniales y republicanas, para lo cual se ha contado con la colaboración de profesores, investigadores y aun editores, como Imeldo Álvarez (1928), quien comparte con Salvador Bueno (1917) el primer lugar en la producción de prólogos. En sus etapas posteriores —Editora Nacional, Instituto del Libro, Editoriales de Cultura y Ciencia— se incrementó notablemente la solicitud de estudios o introducciones con los cuales acompañar la publicación no sólo de nuestros autores del pasado y del presente, sino también de clásicos y modernos de todo el mundo. Y ensayos de la mayor belleza y del más atinado juicio han sido los prólogos de Eliseo Diego (1920) al *Orlando* y *La piedra lunar*, el de Pablo Armando Fernández (1930) a *Cumbres borrascosas*, el de Lezama a *Rayuela*, los de Graziella Pogolotti —que, al fin, se recogerán en libro— a *La cartuja de Parma*, Balzac, Maupassant, Elsa Triolet y unos cuantos italianos, el de Camila Henríquez Ureña (1894-1973) al *Fausto*, o el del propio Carpentier a *La montaña mágica*; y, entre los más jóvenes, el de Guillermo Rodríguez Rivera (1943) al *Cándido*, el de Enrique Saínz (1941) a *Rilke*, el de Marta Eugenia Rodríguez, a *Moll Flanders* y los de Felipe Cunill a novelas y cuentos de J. D. Salinger, por sólo citar los que me vienen a la memoria.

El surgimiento de galerías y museos, el auge del teatro, el ballet, la danza moderna y la música de concierto, así como la creación del Conjunto Folclórico Nacional y del Instituto del Arte y la Industria Cinematográficos, implican, por una parte, la aparición de revistas de nueva temática y, por otra, la multiplicación de textos críticos y ensayísticos no sólo para ellas, sino también para catálogos y programas, en los que se lee la firma de muchos de nuestros escritores junto a la de críticos e investigadores, y, asimismo, las de artistas, teatristas, folcloristas o cineastas que reflexionan o discuten sobre su trabajo.



La obra fundadora de Fernando Ortiz encuentra seguidores, entre los mayores, en figuras como Argeliérs León (1918), que al rigor científico de musicólogo y etnólogo une su sensibilidad de compositor y, en la más joven generación, Miguel Barnet (1940), Rogelio Martínez Furé (1937), Jesús Guanche (1950) y Olavo Alén ostentan una obra abierta a las más diversas proyecciones.

La crítica cinematográfica, por la que desfilaran, como pioneros, algunos de los representantes de la generación mayor, y cuya figura más destacada fuera José Manuel Valdés Rodríguez (1896-1971), crece impetuosamente en este período al tiempo que se desarrolla la ensayística de este tema, en la que antes de la Revolución se distinguiera, con sólidos trabajos sobre el cine comercial y el neorrealismo, Mirta Aguirre. La revista *Cine Cubano* recoge los textos más importantes de esta vertiente temática, abordada fundamentalmente por jóvenes y que, además, está muy bien representada en su tangencia con los medios de difusión masiva y la «industria cultural», en el libro de ensayos de Julio García Espinosa (1926) *Una imagen recorre el mundo* (La Habana, 1979).

En el teatro, la música y la plástica se observa, en general, una intención más investigativa y crítica que especulativa. Arrom y Rine Leal (1930) son los mejores estudiosos de nuestro teatro. Los

dos tomos de *La selva oscura* (La Habana, 1975, 1982), de Leal, constituyen el más documentado y serio recorrido histórico por nuestra escena, a la que el autor, a más de una continua práctica docente, ha dedicado cerca de treinta años de crítica asidua y certera. Profesores como Beatriz Maggi (1924), Mario Rodríguez Alemán (1926) y Elina Miranda (1944) ocupan buena parte de su quehacer ensayístico en el teatro de otras latitudes, mientras que al calor de las nuevas tendencias de la dramaturgia cubana, Graziella Pogolotti, Magaly Muguercia (1945), Rosa Ileana Boudet (1947) y Raquel Carrió (1951) meditan, valoran y proponen caminos por los que a veces se han lanzado en plena complicidad con los creadores.

En la plástica hay también excelentes trabajos ensayísticos de Jorge Rigol (1910), Alfredo Guevara (1925), Graziella Pogolotti, Manuel López Oliva (1947), Gerardo Mosquera (1945) y otros jóvenes investigadores y profesores. Merece destacarse, además, una novedosa vertiente en el acercamiento a nuestra arquitectura actual, ostensible en textos de Roberto Segre (Argentina, 1934) y Nelson Herrera Ysla (1947), así como a la colonial y republicana, a las que se dedican, entre otros, Yolanda Aguirre (1925), Lliliam Llanes (1947), Carlos Venegas y Pilar Fernández (1943). La gráfica y la caricatura, zonas no exploradas y de gran trascendencia artística y política en nuestro medio, han sido estudiadas y valoradas por Adelaida de Juan (1932), profesora, ensayista y crítica de vasta cultura y amplios intereses.

Por otra parte, la revisión de los más de mil catálogos de muestras de plásticos cubanos presentadas a todo lo largo del país en estos veinticinco años, descubre un hermoso caudal de lo que llamaría «ensayística de pequeño formato», de esos *esquisses* en que tanta poesía y subjetividad se encierra y en que el que escribe revela tanto de sí como del creador cuya obra celebra. Porque el escritor, frente a frente a un artista de su propia talla, de su sensibilidad, da notas personales cargadas de armónicos. La poesía de Retamar dialoga con los dibujos, acuarelas y acrílicos de la *Gran familia* de Raúl Martínez; y lo real maravilloso de *La Jungla* de Lam ilumina la selva de *Los pasos perdidos* del mismo modo que los vitrales de Amelia Peláez y las ciudades de Portocarrero encienden el deslumbrante lampadario barroco de *El siglo de las luces.* Quiero, a manera de ejemplo, recordar textualmente lo que nunca he olvidado, por lo mucho que me decía de su autor: el comienzo de las palabras de Lezama para el catálogo de la exposición de Mariano, a su regreso de la India, exhibida en la Galería de La Habana, en 1962, y en las salas del interior de la Isla, en 1963:

> Dichoso Mariano que ha podido ver los cuatro grandes ríos: el Ganges, el Sena, el Amazonas y el Almendares. El Ganges, donde los efímeros se purifican y los muertos fluyen. La horizontalidad del Sena, al lado de la verticalidad del gótico implorante. La fluencia pura, indetenible, desconocida del Amazonas. Y la tierna humildad del Almendares lento, donde la mano se extiende por las colinas y peina e impulsa con la lunada.

Conversando hace algunos meses con un colega de Departamento que anda enfrascado en un estudio de sintaxis y estilo en Carpentier, empezamos a imaginar, en broma, un inventario de posibles pastiches de escritores cubanos de estos tiempos y, para nuestro asombro, fuimos dándonos cuenta de que era en la prosa reflexiva, en la pobrecita literatura ancilar, en el modesto ensayo donde encontrábamos muchos de los estilos más inconfundibles, más soberanamente establecidos, clasificados y reconocidos por nuestra mente. ¿Paradoja del ensayo que, en su misión de transmitir, de orientar, de valorar o de hacernos compartir meditaciones, encuentra lo convincente, lo que persuadirá en la entrega de los acentos más personales? ¿Deformación de quienes fuimos, en las aulas, alumnos de buena parte de esos ensayistas y, en las plazas y salas, deslumbrado auditorio de conferencias o discursos de otros de ellos? ¿Impresión, en fin, debida a que el ensayo, como la antigua, muy antigua poesía, no sólo entra por los ojos de la lectura, sino también por los oídos y hasta por la percepción de los gestos que al cabo de los años resurgen frescos, nítidos, para subrayar nuevamente la entonación, el timbre, la cadencia con que sonaron las palabras que ahora volvemos a leer? Yo no tengo respuestas. Sé, sólo, que, como dijo Mirta Aguirre, Cuba ha sido, desde el inicio de sus letras, «país de ensayistas [. . .] aunque mayoritariamente se le ha tenido siempre por país de poetas»,[18] y que sus ensayistas se han creado un lenguaje muy personal que en esta época de compulsión e introspección ha sabido calar en todos, entregándonos una visión de nosotros mismos o comprometiéndonos a buscarla y concretarla.

[18] p. 45 de la *op. cit.* en no. 9.



Marinello entraba en su tema con paso mesurado, y en el imperceptible andar de su discurso, la majestad del tono, la cuidadosa distribución de los vocablos, el énfasis en lo nominal que pretería lo verbal, esa *españolidad literaria* salpicada por términos extraídos del *guacalito* de cubanismos con que siempre cargaba, parecía que no iban a dejar lugar a la emoción, a la pasión. Sin embargo, *ensayos en entusiasmo* no fueron sólo los de *Poética* (Madrid, 1933), sino todos los que escribiera a lo largo de una vida agitada de fuego político y de búsqueda de todo lo que pudiera enriquecernos, de polémica sin estridencias pero con sólidos fundamentos, de afán de enseñar. Testigo en su día y entre nosotros del inicio de la obra de aquellos que llamó *los novísimos* —Florit, Guillén, Ballagas— y de los primeros pasos de *los penúltimos* —Navarro Luna, Tallet, Pedroso—, y, en nuestra América, del surgimiento de una novela que consideró ejemplar —y sobre la que volvería a meditar mucho después—, Marinello llegó a la Revolución en que se había enrolado treinta años antes, con una obra hecha, reconocida y aplaudida por todos, a la que seguiría añadiendo en esta época páginas de pasión y devoción, de fundación y recuento, y aun de rectificación. Los siete ensayos martianos de quien hubiera publicado ya *Martí, escritor americano*, se convierten en once, en dieciocho. No le bastaba, además, haber vivido, luchado, trabajado y meditado en, con o sobre mo-

mentos y hombres ejemplares de su tiempo, tenía que transmitir «el gesto intransferible», «el perfil íntimo» de sus contemporáneos. La Universidad, la creación y la crítica en la Revolución fueron temas que deben a su pluma definiciones fundamentales. Consideró a la poesía el *quilate rey* de la ensayística de Alfonso Reyes, al que llamó, en homenaje de continuidad y de discrepancia, «centinela». También la poesía del juvenil autor de *Liberación*, del sexagenario y aguerrido cantor de las «Coplas de Pancho Alday», ilumina esta prosa entrañable de quien tanto en *Poética* como en *Contemporáneos* ostentara con orgullo su condición indeclinable de juez y parte.

Raúl Roa era, por el contrario, un torbellino. Hubiera podido decir, como Baroja, que las normas estilísticas de sus ensayos eran la «estética del improperio» y la «retórica en tono menor». Pero muy lejos de los falsos aventureros del novelista vasco, sus héroes son los protagonistas del arranque inicial de su gran parábola, que marcarán toda su vida, llenándola de tales savias que no sería hipotético decir que una gran zona de las letras, el arte y la investigación de este período encontró impulso en la obra riquísima de Raúl Roa. Es lógico que la Revolución tendría que indagar y revalorizar la «década crítica», la revolución del 30 que, como él dijera, «se fue a bolina», pero la pasión con que Roa no dejara morir jamás a sus compañeros ni al ideario que los sustentó, fue levadura para tanto testimonio, tanto documental y largometraje, tanta historia sobre este período como los que hemos recogido en estos años. Después de la Revolución publicó cinco libros: tres



con recopilación de materiales anteriores, a los que añadía textos recientes, y dos nuevos, sustentados en una vieja pasión y un fuego actual: el que ofrendara a su abuelo mambí y el que consagrara a Rubén Martínez Villena, a quien ya había dedicado centenares de páginas de homenaje. En estos libros de historia y memoria, en que la investigación y lo anecdótico corren parejos con una capacidad de fabular digna del mejor novelista —recuérdese, en el último, la borrachera llena de venezolanismos del heroico Carlos Aponte, o la peripatética gimnasia en cueros vivos de Juan Antiga, único pelotero que leyera a Baudelaire y médico homeópata—, al análisis crítico y severo se unen singulares digresiones ensayísticas, excursos teóricos dirigidos a los más candentes temas. Las polémicas domésticas de antaño, en que su fidelidad revolucionaria y su agudeza verbal hacían retroceder a sus adversarios, tendrán escenario mundial en las batallas que como canciller de la Revolución libra por cerca de veinte años. Su cubanísimo léxico, engalanado aquí y allá por voces inusitadas, por bruñidos arcaísmos que su curiosidad lingüística sacaba a flote, se enredaba por los vericuetos de una sintaxis ágil y rebuscada al mismo tiempo, con la que por vez primera se oyó llamar en foros internacionales de morigerada oratoria, pan al pan y vino al vino.

Mirta Aguirre es una de las personalidades más plenas y complejas de nuestras letras. Poeta de sensibilidad tan acendrada como para manifestarse casi exclusivamente en la poesía erótica y la infantil, en las que no tiene rival en este siglo, fue a la vez que curiosa y ocasional excursionista

por campos como el cine o la moda, el teatro y la música, nuestra mayor hispanista, la más perspicaz lectora de poesía española, la más osada polemista en temas muy transitados de historia literaria o estética, sobre los que arrojaba luz propia, profesora inolvidable y, presidiéndolo todo, revolucionaria profesional desde los días de su juventud. Después de 1959, su obra medular y certera, en la que el estudio de Cervantes o los análisis de Guillén son piezas antológicas, crece con un vigor y una plenitud desbordantes. Hay muertes más imperdonables que otras, y la de Mirta Aguirre así lo fue, porque cortó en un cenit cercano a los setenta años, un ímpetu y un brío que la Revolución había hecho renacer para dar sus más hermosos brotes. Inquisitiva y profunda siempre, ese profesorado al que llegó en su quinta década le dio a su estilo de este tiempo un toque didáctico de singular efecto y de notable realización, expresado en un lenguaje muy castizo, rico en paradojas y consejas, irónico, cortante y, sobre todo, escrutador, y también abrió en su copiosa temática nuevos trechos que recorrer con sus discípulos. Son de estos años sus estudios sobre el romanticismo y la novelística de Cervantes, sus dos tomos sobre la lírica castellana hasta los Siglos de Oro, su indagación en Sor Juana y su obra, sus polémicos textos en torno al arte revolucionario, sus fervorosos análisis de las letras cubanas, su lectura de poetas cercanos en tiempo y en aliento y sus recorridos por los caminos del lenguaje poético. La edición de sus obras completas, que ya anda en marcha, permitirá conocer mejor a uno de los grandes escritores de la Revolución.



Alejo Carpentier, que se había asomado al ensayo con su prólogo a *El reino de este mundo* (1949) y había sido muchas veces tentado por él, se dará a este género después de la Revolución. Ya en los ensayos de tema literario de *Tientos y diferencias* (México, 1964), que constituyen el núcleo central de la poética carpenteriana, y en sus conferencias de igual temática incluidas en *Razón de ser* (Caracas, 1976) y *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo* (México, 1981), en las que se perfilan elementos de singular importancia dentro de ella; ya en sus meditaciones sobre la música, sobre su propia obra o la de sus contemporáneos de *acá* y de *allá*, de *entonces* y de *ahora*; ya en *La ciudad de las columnas* (1964), el más clamoroso homenaje a lo tutelar y cariñoso de la arquitectura de la vieja Habana, inventada para cuidar del sol y de las lluvias torrenciales, para entregarnos a la brisa y al terral, se entabla un diálogo fecundante y precioso, tanto para el autor como para el lector, con su novelística, a la que complementa e ilustra con este comentario paralelo en que su estilo exhibe las mismas excelencias que su narrativa. Pero, además, en su obra ensayística Carpentier retoma y amplifica viejas ideas de sus años juveniles, sustentadas a lo largo de su vida, y que ahora alcanzan, con la Revolución que a cada paso celebra, su mejor definición. A la función social del novelista, en su condición singular de cronista y protagonista de nuestra épica, consagra sustanciosas páginas.

Otro tanto sucede con la ensayística de Lezama, para quien este género —que en la Revolución

acrecentará con dos libros: *La cantidad hechizada* (La Habana, 1970) e *Imagen y posibilidad* (La Habana, 1981)— es, en lo fundamental, un campo de expansión de la poesía, la que, a tenor de la desnudez preceptuada por Juan Ramón Jiménez, no podía darse con plenitud a la expresión de esa cosmovisión poética que es centro, principio y fin de toda su creación. Hay igualmente en Lezama, junto a este complemento de su obra, a esa iluminación de su credo artístico, visiones muy perspicaces del entorno actual o pretérito de nuestra vida, análisis profundos y riquísimos, como los que acompañan a su *Antología de la poesía cubana* (La Habana, 1965), o los que dedica a Zenea, y, sobre todo, una voluntad inquebrantable de indagar en lo nuestro, de escrutar sus raíces y sus esencias.

Quisiera, antes de pasar a referirme a los ensayistas que nos acompañan, citar un texto de Marinello que todos hubiéramos deseado firmar, porque constituye, sin dudas, la expresión de uno de nuestros mayores orgullos y consuelos: el de haber convivido, en estos años felices, admirándoles obra y gesto, aprendiendo en su doctrina y en su disciplina, con los autores de que hemos hablado:

> Es pena grande que el encanto personal, cuando es penacho del otro encanto, no pase a la inmortalidad como la obra que corona. Eso vamos ganando a los que nos sigan en la vida: nuestros descendientes conocerán los versos del poeta, pero no su humanidad iluminada y cordial.[19]

19 Juan Marinello: *Contemporáneos. Noticia y memoria.* T. 1. La Habana, 1964, p. 104.



José Antonio Portuondo, como Baldomero Sanín Cano, el «escritor sin rival» con cuyo suave magisterio y humor —en este caso muy criollo y nada mordaz— se emparienta, podría proclamar: «no hay quien pueda decir que conciliara el sueño [. . .] leyendo un libro de ensayos que yo haya perpetrado». Porque este sabio profesor de estética, pionero de la teoría de la literatura marxista e hispanoamericana, conocedor intenso y apasionado de las letras del Continente y de la Isla, descubridor de nuevos valores y caminos, y restaurador de viejas tradiciones, estudioso de Martí y servidor de la Revolución, siempre ha sabido ser ameno, claro y conciso. Estos rasgos conforman un estilo en que lo complejo del tema y lo riguroso de su abordaje nunca son para el lector obstáculo que vencer, sino deleite que ganar. Asiduo disertante y profesor, como se ha dicho, Portuondo sabe dar a su prosa un ritmo y un colorido de lenguaje hablado, sin afectaciones, pero elegante y mesurado. Autor de una obra vasta y ejemplar antes de 1959, después de la Revolución y al compás de una carrera muy llena de responsabilidades, la ha acrecido con títulos de variada intención y siempre útil y lúcida enseñanza, al tiempo que ha visto reeditarse, con adiciones muy enriquecedoras, los libros que lo dieron a conocer y abrieron nuevos caminos y horizontes a la crítica y la teoría literarias de nuestra América. De Portuondo no puede hablarse, además, si no se dice cuánto ha impulsado con sugerencias, reconvenciones, polémicas y dedicación personal, el desarrollo de la investigación, de la crítica y de la historia de la literatura cubana.

Carlos Rafael Rodríguez debió optar muy tempranamente entre una carrera literaria que en los textos de su juventud se evidenciaba promisoria, y las «tareas de combatiente» en que se había enrolado en plena adolescencia. Durante los treinta años que preceden a la Revolución, elaboró al margen o como parte de su actividad de militante de vanguardia, una obra ensayística de muy plural temática y altos méritos en el pensamiento y la expresión. Historia, economía, letras, filosofía y, sobre todo —y en todo—, política, encontraron en él un oteador original y osado, un sistematizador y un precursor. Después del triunfo revolucionario, que lo exaltó a las más elevadas responsabilidades cívicas, su obra ensayística corrió por nuevos cauces, aunque debió sacrificar algunas vertientes —aquellas para las que el estudio demorado y prolijo le iba siendo cada vez más vedado. Sin embargo, ha podido encarar en esta época los temas fundamentales del período. Los problemas del intelectual revolucionario, tema que antes de 1959 no sólo ocupara su pluma, sino también su gestión política, muestran en el homenaje rendido a sus compañeros Juan Marinello y Mirta Aguirre, o a la agrupación cultural que en años confusos y sangrientos contribuyera a fundar —*Nuestro Tiempo*— tanta plenitud, como en discursos que, improvisados, son «el brote natural de largas y extenuantes reflexiones previas». La nueva Universidad cubana, que ayudara sustancialmente a crear, halla renovados derroteros en sus meditaciones sobre este tema, para el cual su amplia concepción de la cultura y del valor de las disciplinas humanísticas constituye la base desde la cual operar. Martí, siempre abordado y esclarecido por su obra, le suscita, en tiempos de revolución continental, nuevos y lúcidos enfoques, que entroncan con su valoración de Bolívar. «Lenin y la cuestión colonial» (1970) es uno de nuestros más importantes aportes al estudio del pensamiento marxista-leninista.

Ángel Augier (1910), investigador y crítico de juicios rigurosos y prosa ágil, profundo conocedor de toda nuestra literatura y, en especial, de la obra de Nicolás Guillén —a cuyo estudio y edición ha dedicado en estos años notables volúmenes y prólogos, así como ensayos de recia urdimbre y fina expresión—, ha abordado también, entre otros temas, la obra poética y política de José Martí, y ha recogido en dos libros recientes, estudios y valoraciones de muy variada fecha. El profesor Arrom, más dado al tratado que al ensayo, ha publicado, sin embargo, en este período y dentro de este género, dos títulos de amplia resonancia: *Certidumbre de América* (La Habana, 1959) y *Estudios de lexicología antillana* (La Habana, 1980). Este último, conjuntamente con su *Mitología y artes prehispánicas de las Antillas*, de 1975, contribuye a reabrir un camino abandonado hacía mucho tiempo, para el que los hallazgos del geógrafo Antonio Núñez Jiménez y de varios antropólogos y arqueólogos, han ido acumulando las evidencias necesarias. Samuel Feijóo (1914), en quien encarnara el «ángel de la jiribilla» insular en forma de editor, ha brindado al ensayo, a más del inapreciable servicio de darlo a conocer —gracias a su pasión se publicó casi toda la obra de gran parte de nuestros ensayistas entre fines de

la década de los cincuenta y mediados de la siguiente—, dos extremos polares de su corporeidad: los extensos textos con que glosa y comenta amplios sectores de la poesía cubana y del folclor campesino, y esas líneas afinadas, de tan lírico sabor, que no sabemos si llamar aforismos y dejarlas en este campo, o considerarlas poesía gnómica. Salvador Bueno, infatigable divulgador de las literaturas cubana e hispanoamericana, ha acumulado en este tiempo una impresionante cantidad de trabajos que incluye crítica, artículos, prólogos, biografías, antologías, historias de la literatura, y en la que el ensayo no falta, ni como forma, ni como sesgo estilístico. En este género deben destacarse sus estudios acerca del negro en la literatura cubana y sus acercamientos a Carpentier.

Dueños de un estilo al que su condición de poetas presta galanuras de inteligencia y de lenguaje, con un rigor —él— y una pasión —ella— sólo comparables en intensidad con su ejemplar disciplina, Cintio Vitier y Fina García Marruz (1923) ponen en el estudio de Martí una devoción que se extiende a todo el conjunto de nuestras letras, en cuyas manifestaciones más desconocidas, olvidadas y humildes, sacadas por ellos a la luz, han sabido encontrar recónditas esencias de lo cubano. En la obra de Fina García Marruz merecen especial atención, junto a los estudios martianos, sus trabajos sobre Lezama y los prólogos a Juana Borrero y a *Flor oculta de poesía cubana* (La Habana, 1978), que ilustrara Feijóo. Entre los primeros, su lectura de *Imagen y posibilidad* nos conduce, de mano amiga y maestra, a ir devanando todo el tejido de la obra y del pensamiento de Lezama, para lo cual, por supuesto, la pretendida reseña de este libro no es más que una justificación. Cintio Vitier, anclado definitivamente en nuestro ensayo por aquel libro liminar, *Lo cubano en la poesía*, entregará a esta época, además de varias recopilaciones de su exégesis martiana y de su crítica, así como prólogos y ensayos dispersos —memorables tanto por el acercamiento a la obra en cuestión como por el severo acopio de datos siempre encubiertos por la cómoda erudición de quien sólo acota lo imprescindible—, dos libros de diversa función pero de pareja importancia: *La crítica literaria y estética en el siglo* XIX *cubano*, medular y entrañable valoración de un importantísimo sector de nuestro pensamiento que es, a la vez, guía y manual para el investigador, y *Ese sol del mundo moral: para una historia de la eticidad cubana* (México, 1975), definido por Roa, en su último libro (p. 92), como «profesión de fe política de un cristiano revolucionario» e «hirviente redoma [en que] relucen las dotes de escritor y poeta» de su autor.

En 1962, a raíz de la publicación de *Con las mismas manos*, recopilación de sus primeros cuadernos de poesía, Roberto Fernández Retamar fue considerado uno de los escritores que mejor habían sabido tomar la palabra en nombre de una generación. A veinte años de aquella afirmación, la crítica ha vuelto a repetir ese juicio, pero, en este caso, refiriéndose a su obra de ensayista. Y es que Retamar ha sabido plasmar en su prosa reflexiva no sólo la problemática de su tiempo, que es el de la Revolución, desde sus inicios hasta

nuestros días, sino que ha ido mostrando, en su ya larga e ininterrumpida formulación, las dificultades, los tanteos y las búsquedas que, tanto para él como para otros, implicaba el acometer tal empresa. De este modo, en su obra ensayística, parcialmente recogida en ocho libros, se han ido acumulando, junto a los temas más inmediatos, las sucesivas ampliaciones que para solventar de raíz su abordaje, le ha sido necesario realizar. Se ha insistido en el tránsito de Retamar de lo nuestro insular a lo nuestro continental y de allí al resto del mundo subdesarrollado y a la periferia europea, en búsqueda de una identidad más amplia en la cual encontrarnos mejor. Discípulo confeso de Portuondo y de Cintio Vitier, en su obra se conjugan el interés por nuestra América y por lo cubano, abrazados por la humanidad sin fronteras de Martí. Ello se ilustra, en lo que al Continente se refiere, en la que me parece la más completa re-visión de la vieja temática del ensayo hispanoamericano —civilización y barbarie, la leyenda negra, americanismo, antimperialismo, etc.— y en un replanteo radical de temas más recientes o actuales —modernismo, emancipación literaria, antipoesía, *boom*. Cuba —cuyos escritores contemporáneos le merecen el mayor interés— y Martí se insertan, como es lógico, en este amplio esquema de honda trabazón. Ensayista de estilo vigoroso, polémico y aun agresivo, en el que la claridad es, necesariamente, rasgo predominante, ha influido de manera evidente no sólo en los más jóvenes, sino también en autores de su propia promoción.

En páginas anteriores se ha repetido el nombre de Graziella Pogolotti y ello se debe a que esta



ensayista, crítica y profesora no sólo tiene un campo muy amplio de intereses, sino que se dedica sistemáticamente a sondearlo y a entregarnos, por medios muy disímiles y siempre lúcidos e incitantes, el resultado de sus prospecciones. Las artes —plásticas y escénicas— y las letras cubanas del siglo XX, así como la literatura francesa e italiana del XIX y del presente suelen ser sus temas fundamentales, y los ataca con rigor y muy personal criterio. Autora de dos libros de ensayos —*Examen de conciencia* (La Habana, 1965) y *El camino de los maestros* (La Habana, 1979)— y de numerosos prólogos, reseñas y artículos, el vórtice de sus intereses cubanos es la obra cultural de la Revolución, hacia la que se dirigen sus indagaciones ya de modo directo, mediante el análisis de algunas de sus más llamativas manifestaciones —testimonio, teatro nuevo, novela policíaca, Soler Puig, Servando Cabrera, Raúl Martínez— o indirecto, extrayendo de experiencias anteriores, en este caso fundamentalmente de la plástica surgida por los años veinte —uno de cuyos grandes representantes es su padre—, las lecciones válidas para hoy. Recorrer el camino de los maestros tal como lo recomienda Graziella Pogolotti, no es calistenia mimética, sino oportunidad de descubrir e incorporar los mecanismos nada imitativos que permitieron a Carlos Enríquez, Lam o Amelia, ser muy de su tiempo universal, siéndolo raigalmente del nuestro.

Con un librito de título retador —*En tres y dos* (La Habana, 1964)— que contenía una especie de ensayo-tángana sobre nuestra crítica literaria y cuatro o cinco reseñas, comenzaba a andar, por

este género, Ambrosio Fornet. Tres años más tarde se publicaría otro libro, *En blanco y negro* (La Habana, 1967): acompañando una extensa y documentada cronología —que desde entonces es precioso *vademecum* de críticos e investigadores— un largo ensayo exploraba, con amarga mirada, todo aquello en que antes apenas se había reparado, el irregular y paradójico cañamazo que sostenía a la narrativa cubana de la primera mitad del siglo XX. Después han sido decenas de ensayos, prólogos, artículos, en los que se ha dirigido a lo inesperado, lo descuidado, lo inadvertido de todo eso que para otros no es más que entorno literario o paraliteratura. De sus recorridos por esos intransitados caminos ha traído muchas noticias, viejísimas y frescas, muy actuales, con las cuales se ha ido conformando mejor el paisaje de nuestras letras. Crítico muy agudo, notable polemista y conversador, ejerce gran influencia en los jóvenes. En él y en Graziella Pogolotti, además, se ha podido observar un notable cambio de lenguaje, la maduración de dos estilos que ya también van siendo inconfundibles. El terrorismo verbal de algunas de las primeras páginas de Fornet, que era entonces su marca peculiar, ha ido convirtiéndose en ese coloquialismo, a veces mordaz, pero siempre fraterno, que se advierte por momentos en su pulcro y vigoroso discurso. Graziella Pogolotti, de tono frío, distanciado y un poco autoritario en sus primeros ensayos, ha desarrollado, igualmente, un nuevo lenguaje, en el que la intensidad, el afán por llegar no directa, sino profundamente al lector, es el rasgo distintivo.



Lisandro Otero ha incursionado bastante en el ensayo con una temática muy variada —*Hemingway* (La Habana, 1963) y *Trazado*—, dando muestras, también en este género, de talento y oficio, pero el grueso de su prosa reflexiva se desarrolla en el reportaje. Roberto Friol (1928) se interesa preferentemente por la novela del siglo XIX cubano, a la que ha dedicado varios ensayos fundamentados en una sólida erudición que sabe encerrarse en la inocua zona del pie de página. Cirilo Villaverde y Manzano han merecido recios estudios no exentos, sobre todo en el caso del último, de mucha pasión. En sus trabajos sobre literatura norteamericana se destaca «El hombre de Saul Bellow», notabilísimo y certero. A Alberto Rocasolano (1932) lo atrae más, también como ensayista, la poesía y, en especial, la del siglo XX cubano. En *El último de los raros* (La Habana, 1982) recogió sus ensayos sobre Poveda, eruditos y tersos a la vez, con los que penetra, teniendo buen cuidado en atender a las influencias foráneas, en un período poco conocido de nuestra literatura. Luis Suardíaz (1936) es igualmente atraído a este campo por la poesía. Se ha ocupado, en *Siempre habrá poesía* (La Habana, 1983), tanto de poetas cubanos —preferentemente de Camagüey—, como de otras latitudes, y su abordaje se muestra muy personal, lírico. Martí y Carpentier, por una parte, y la música y los medios de difusión masiva, por otra, son los temas más tratados por Leonardo Acosta. Sus prólogos, artículos y ensayos dispersos, así como los recogidos en sus libros *José Martí, la América precolombina y la conquista española* (La Habana, 1974) y, sobre todo, *Música*

*y épica en la novela de Alejo Carpentier* (La Habana, 1981), lo mejor publicado entre nosotros sobre el novelista mayor de Hispanoamérica, ostentan gran fuerza en las ideas y en la expresión, así como un estudio riguroso y original de fuentes muy disímiles.

La promoción más joven, como es lógico, aún no ha llegado plenamente al ensayo. Anda fogueando sus armas en la crítica y en las monografías que auspician muchos trabajos de diploma o de grado. La revisión de la nómina que recoge José Prats Sariol (1946) en el prólogo a su selección *Nuevos críticos cubanos*, ya felizmente desactualizada, pues fue establecida hace cerca de cuatro años, da motivos para alegrarse. Allí aparecen los nombres de más de treinta nuevos críticos. Pero si se hace un censo de los que desde las páginas de *El Caimán Barbudo*, de las distintas revistas universitarias y hasta especializadas reseñan, comentan y polemizan sus lecturas y contornos, se descubrirán sin duda muchos más, todavía en ciernes, apenas comenzando su camino, pero entusiastas y peleadores.

Entre los que aparecen en el libro de Prats y aun entre los que no están allí porque surgieron después, hay, sin embargo, un buen número de ensayistas reconocidos y, entre ellos, algunos consagrados por textos de definitiva vigencia. Se trata de Salvador Arias, Sergio Chaple y Enrique Saínz, de la Academia de Ciencias, que se ocupan en especial de la literatura cubana del pasado, aunque también abordan la de nuestros días. De los profesores Guillermo Rodríguez Rivera, de intereses



muy variados pero volcado con rigor más sostenido hacia el lenguaje poético; Aimée González Bolaños (1945), acuciosa investigadora de la obra de Félix Pita Rodríguez; Yolanda Ricardo (1944), que ha sacado de una figura menor todo el relieve de una época; Elena Jorge (1945), estudiosa de la crítica martiana; Rogelio Rodríguez Coronel (1946), dedicado a la novela cubana actual y a la narrativa hispanoamericana de este siglo; y Ana Cairo, entregada a la literatura de la revolución del 30. De los poetas Eduardo López Morales, en el que la poesía, la teoría y la estética resultan de parejo interés; Mercedes Santos Moray (1944), de muy variada temática; Nancy Morejón, cuya obra sobre Guillén, dos veces galardonada con premios nacionales —de ensayo y de crítica—, es de lo más valioso del período; Emilio de Armas, autor de un estudio de Julián del Casal también muy celebrado y fino escrutador de la poesía; Luis Toledo Sande (1950), investigador de la obra de Martí, como el anterior, y de la novela republicana; y Virgilio López Lemus (1946), con un interesante recorrido por la narrativa de García Márquez. A ello se suman el propio Prats, con sus estudios de poesía cubana; Joaquín G. Santana (1939), novelista preocupado por la obra de Varela y de Navarro Luna; y Alga Marina Elizagaray (1935), especialista en literatura infantil que obtuviera, con un trabajo de esta temática, un premio nacional de ensayo. Todos ellos tienen libros —algunos, varios— editados o en prensa, como la mayoría de los historiadores, teatrólogos, críticos de arte y etnólogos de esta promoción aludidos o mencionados en otra parte de esta ponencia.

A estos nombres sería justo agregar los de aquellos que, con trabajos aún dispersos, han contribuido al auge del ensayo en estos últimos años. Ellos son, entre otros, Denia García Ronda (1939), Trinidad Pérez (1943), Raúl Hernández Novás (1948), Desiderio Navarro (1948), Mirta Yáñez (1947), Abel Prieto, Luis Álvarez (1950) y Gilberto Valdés.

### CODA DE CENTAUROS

Quirón, en fin, es un híbrido, pero no un monstruo. No devora efebos y doncellas como Minotauro, ni destruye, como la Esfinge, a los que flaquean ante sus enigmas. Es todo lo contrario: el maestro de los héroes, el preceptor de Aquiles. Si lo vemos ahora apacible y sereno, volcado a la meditación, como descansando un poco después de mucho bregar, fijémonos en sus hermanos más jóvenes, esos que, con gran tino, lo acosan a pregunta y «por el llano extenso van en tropel sonoro», o, mejor, advirtamos el fuego latente de aquellos centauros anónimos, que dibujara, que inventara Picasso, aún detenidos, pero alertas, con la mirada perdida en no se sabe qué ensoñación, en qué curiosidad, ya prestos a iniciar su infinita carrera.

## LA MUJER EN LA NARRATIVA DE LA REVOLUCIÓN: PONENCIA SOBRE UNA CARENCIA*

Hace cincuenta y seis años se pidió a la que ya era uno de los tres fundadores de la narrativa

* Trabajo presentado en el Primer Forum de Narrativa Cubana (diciembre de 1984).



contemporánea, que dictara unas conferencias sobre las mujeres y la novela. Su público era joven femenino y sin grandes perspectivas. «Muchachas famélicas, pero valientes [. . .] Inteligentes, ansiosas, pobres y destinadas a convertirse en maestras por cardúmenes»,[1] anota en su *Diario* Virginia Woolf, calada todavía por la abundante lluvia que la ha acompañado desde las altas y desnudas salas de Girton hasta su casa de Tavistock Square. Su tiempo de entreguerras comenzaba a tornarse sombrío, amenazadoramente parduzco. El entusiasmo con que testimonia la impronta dejada en su bien cumplida y fructífera madurez por este contacto con las muchachas,

> una tarde de charla como ésta me deja un latido de actividad; las propias angularidades y obscuridades quedan alisadas y a plena luz. Qué poco importa una, es lo que pienso; qué veloz y furiosa y prepotente es la vida; y cómo nadan en ella tantos miles para no perderla (*ibid*),

contrasta con la frecuente y premonitoria alusión a Mussolini que hallamos en las páginas de sus conferencias, Julian, su sobrino, dice en el *Diario*, no se sentiría muy complacido con la receta que les ha dado a las jóvenes que sueñan con ser novelistas: lograr su independencia económica y buscarse un cuarto propio con un pestillo redentor. Él aspiraba a mucho más, y por eso moriría en España, combatiendo. Ella, bien lo sabemos, desquiciada por los bombardeos y temiendo que se le

1 Virginia Woolf: *Diario de escritora*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1954, p. 126.

escapara la razón, iba a dejarse arrastrar por las olas una mañana de marzo de 1941.

Mucho tiempo y muchas cosas, sin duda, han pasado después; mas el rigor, la sensatez y la confianza que ostentan aquellas conferencias, publicadas en 1929, como largo ensayo, bajo el título de *Una habitación propia*, constituyen, en tiempos de estruendoso y desviado vocerío feminista, un buen punto de partida, una juiciosa y reflexiva ubicación del tema en su encrucijada fundamental: el lugar de la mujer en las letras depende del sitio que ella ocupe en la sociedad.

Vayamos, pues, a las primeras páginas de este texto, porque la perplejidad que embargó a su excepcional autora cuando se la invitó a que hablara sobre las mujeres y la novela es, salvando insalvables distancias, la misma que me ha embargado a mí, pobre sardina del cardumen profesoral, al pedírseme que me ocupara de la mujer en la narrativa de la Revolución. Y es que la anfibología del enunciado propuesto mantiene su vigencia y, por tanto, el desarrollo del tema impone abordar, forzosamente, todas sus posibles dimensiones. Decía Virginia Woolf:

> El título las mujeres y la novela quizá significaba, y quizás era éste el sentido que le dabais, las mujeres y su modo de ser; o las mujeres y las novelas que escriben; o las mujeres y las fantasías que se han escrito sobre ellas; o quizás estos tres sentidos estaban inextricablemente unidos y así es como queríais que yo enfocara el tema.[2]

2 Virginia Woolf: *Una habitación propia*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1967, p. 8.



Por mi parte, no tengo otro camino que tratarlo así, de modo que, en las páginas que siguen, vamos a hablar de la mujer en la Revolución, que es, sin dudas, su más ecuménico modo de ser; de la mujer como sujeto, como creadora de la narración; y de la mujer como objeto, como tema del cuento y de la novela. Estoy segura, por demás, de que el poco calado de un abordaje tan general será ampliamente subsanado por los comentaristas duchos en pescar omisiones —sigo con las metáforas náuticas— y en salvar superficialidades.

## I

Cuando Alejo Carpentier se puso, finalmente, a escribir su novela de la Revolución cubana, cuya formulación le había tomado cerca de quince años, se vio precisado a hipostasiar su hasta entonces siempre masculino discurso, a introducir una nueva voz, un nuevo punto de vista. Vera y Enrique, —corno y fagot de *La consagración de la primavera*, como lo advirtiera Efraín Huerta— alzaban un canto pleno, unánime, pero matizado, como correspondía a la épica que se quería narrar, porque de la Revolución cubana no puede hablarse sin la mujer, sin asumir su perspectiva y su acento, ya que, durante este cuarto de siglo ha sido el suyo el proceso de cambio, de avance y de proyección social más radical y más creativamente consciente. Ya a fines de 1966, en tiempos mucho más de entusiasmo y de sueños que de realizaciones y análisis estadísticos, Fidel Castro decía:

> Si a nosotros nos preguntaran qué es lo más revolucionario que está haciendo la Revolu-

ción, responderíamos que lo más revolucionario que está haciendo la Revolución es precisamente esto, es decir, la revolución que está teniendo lugar en las mujeres de nuestro país.[3]

Sometida por una sociedad que también lo estaba, dependiente de un régimen que también lo era, el yugo de la mujer cubana —como el de las mujeres de todos los países coloniales, neocoloniales y subdesarrollados— siempre había sido doble y en gran medida —la encomienda, el barracón, la inmigración blanca, pero paupérrima—, triple. Durante siglos su única función reconocida y aceptada fue la de reproductora y conservadora de la especie; Eva y María en un perfecto equilibrio que sólo permitía, y siempre por razones económicas, una polarización hacia la santidad. El impacto tardío, pero impostergable, de la eclosión del capitalismo en este edén feudal comenzó a resquebrajar los muros del convento, las paredes del gineceo, los toldos del serrallo. Las luchas independentistas demostraron en la tribuna constituyente —Ana Betancourt—, en el bohío serrano —Mariana Grajales— y en la emigración revolucionaria —anónimas compañeras de los clubes de Tampa, del Cayo, de Nueva York—, que cubana era más que esposa, más que esclava, más que madre. Y esa primera llamita iba a encender la hoguera.

Treinta años de guerra se pagan muy caro, y cuando a su término, con el triunfo en la mano,

3 Fidel Castro: «Discurso en la Quinta Plenaria de la FMC», diciembre de 1966.



viene un nuevo amo y lo arrebata, el precio es aún mayor. La abolición de la esclavitud, los campos arrasados, las casas destruidas, la muerte de los padres, los maridos, los hijos enfrentan a una buena cantidad de mujeres de las más diversas capas sociales con la necesidad de buscar el sustento para ellas y para los suyos. El paulatino pero siempre bajo incremento de la fuerza de trabajo femenina reflejado por los censos de población desde 1903 hasta 1953 muestra con harta elocuencia qué sitio le estaba destinado a la mujer en la república neocolonial: en 1903 el setenta por ciento de la población femenina laboralmente activa se dedicaba al servicio doméstico; dieciséis años después todavía el cincuenta por ciento de las mujeres que trabajaban lo hacían como criadas, en 1953 las que desempeñaban estas tareas constituían casi una tercera parte del total de las trabajadoras. En esta última fecha, en la que se atestigua el índice más alto de empleo femenino registrado en toda la etapa republicana, sólo el trece y medio por ciento de las mujeres mayores de catorce años tenía un trabajo oficial. Las demás teóricamente eran «amas» de casa, pero bien sabemos qué era todo lo que quedaba al margen de los cómputos: la batea y la plancha de hierro calentándose en la hornilla; las gallinas y los puerquitos que se cebaban para vender en el pueblo; la cantina que repartían los hijos; las frituras y el café de tres quilos pregonados al pie de las obras; la máquina de coser sonando toda la noche; guataquear una tabla de maíz o una punta de yuca mientras los hombres estaban en la zafra; bordar, incrustar, alforzar las canastillas de

hilo, los ajuares de seda; dar clases de piano o pintar uñas o cortar pelos en un rinconcito de la sala antes de que los muchachos llegaran de la escuela. Y también, claro, una limosnita, por amor de Dios, o un entra, papito, susurrado desde una puerta a medio abrir.

Por otra parte, el «trabajo invisible», esa estéril rutina, esa noria implacable, constituía para todas las mujeres, con excepción de las que pertenecían a las minorías privilegiadas, su tarea vitalicia, la misión para la que estaban destinados *ab aeterno*. En el caso de las que tenían un «trabajo visible» o estaban obligadas a cooperar de algún modo con la economía familiar, este «segundo turno» significaba el más pesado lastre. Y de esta división «natural» del trabajo en el seno de la familia, como se sabe, se deducía toda una moral, toda una tipología espiritual, toda una jerarquía de valores, todo un sistema de relaciones que preterían a la mujer al tiempo que rebajaban, mal que lo quisiera, al hombre que había sido enseñado por los siglos a considerarla su sirvienta.

Como lo habían hecho durante las guerras de independencia, que, al decir de Mirta Aguirre, habían sido verdaderas guerras familiares por la cantidad de mujeres que se echaron al monte con toda su prole para acompañar a sus maridos,[4] las cubanas participan activamente en las luchas políticas y sociales durante toda la república, y en este bregar en el que conocen muerte, exilio y prisión, se va fraguando un programa de emancipación femenina que no se siente satisfecho con las reivindicaciones y conquistas que poco a poco va alcanzando dentro del marco del Estado burgués, ni se deja llevar ciega y miméticamente por las efímeras y superficiales consignas de ese feminismo bragado que tanta distracción y tanto absurdo ha introducido en las filas de las defensoras de los derechos de la mujer, sino que aspira a una realización más plena y total, a una liberación raigal que al arrancarle definitivamente sus cadenas, emancipe igualmente al varón y les otorgue a ambos su verdadera condición humana.

Análisis culto y profundo, realista y severo; muestra, al mismo tiempo, de la medular honradez intelectual de quien lo escribe y de la desprendida entrega de su inteligencia, el ensayo que Camila Henríquez Ureña titulara *Feminismo* es un testimonio excepcional de la madurez alcanzada por las mujeres cubanas en vísperas de la Asamblea Constituyente de 1940. En él se recogían todas las infamias y prejuicios, toda la humillación que la servidumbre femenina implicaba, desde los tiempos de la comunidad primitiva hasta el momento en que se escribía, pero sin estridencias ni aberrados sectarismos, sino con la conciencia de que los «más pavorosos problemas [de la mujer] sólo se resolver[án] con la completa reorganización económica y social del mundo»,[5] y que «lo que ha[bía] empezado por ser lucha por la conquista

[4] Mirta Aguirre: «Influencias de la mujer en Iberoamérica», en *Ayer de hoy*. La Habana, Ediciones Unión, 1980, p. 376.

[5] Camila Henríquez Ureña: «Feminismo», en *Estudios y conferencias*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982, p. 558.

de derechos para un grupo social, se desarrolla[ría] en la cooperación de ese grupo a la solución de los problemas generales de la sociedad» (*ibid.* p. 567).

Participante y dirigente de la lucha contra la tiranía de Batista, tanto en la Sierra como en el llano, en grupos de acción o de resistencia cívica, asaltando cuarteles —Haydée y Melba—, organizando desembarcos y campamentos —Celia—, preparando alzamientos —Vilma—, coordinando exiliados, trasladando armas, llevando mensajes, confeccionando uniformes, reuniendo medicinas, poniendo bombas, recaudando fondos, visitando presos, desfilando por las calles, cuidando heridos, la mujer cubana llegó a la Revolución con paso de protagonista. Si, como dijera Martí, el alimento natural de la mujer es lo extraordinario, ¿qué no haría ella en esta temporada de ángeles? De entrada, como Sofía, la más hermosa de sus precursoras, se lanzó a la calle a «hacer algo» y ese algo fue convirtiéndose poco a poco en un todo unánime: la Revolución. Los pasos con que se dirigió a la conquista de su emancipación económica, de su liberación política y jurídica, de su acceso pleno a la cultura y a la educación, trajeron aparejado, en primer lugar, el reclamo de su derecho a defender los beneficios que paulatinamente iba obteniendo. Así, ocupa los primeros puestos en los Comités de Defensa de la Revolución, y se hace soldado de las milicias nacionales y combatiente de las Fuerzas Armadas Revolucionarias o del Ministerio del Interior. Pero, además, debe velar por que las conquistas logradas se acrecienten, alcancen todas las zonas y capas sociales del país, fructifiquen en las nuevas generaciones y se traduzcan, en el plano de la vida cotidiana, de la familia, de la pareja y, en fin, de la moral, en el digno complemento de su total liberación; y debe luchar por que, abolidos falsos prejuicios y vicios de pensamiento y hasta de lenguaje, como en cierta ocasión observara Fidel Castro, la abnegación, la madurez ideológica y la preparación técnica y profesional con que ha sabido afrontar sus tareas productivas y políticas, la conduzcan a una verdadera igualdad de derechos con el hombre para participar no sólo en la construcción, sino también en la dirección de la nueva sociedad. A ese fin, se organiza en la Federación de Mujeres Cubanas, que desde su fundación, el 23 de agosto de 1960, ha impulsado y orientado el avance de la mitad femenina del país al tiempo que ha desarrollado grandes programas de utilidad social.

Durante todos estos años, la presencia de la mujer en la fuerza laboral activa y en la educación media y superior se ha incrementado extraordinariamente. A comienzos del año pasado, más de una tercera parte de nuestros trabajadores eran mujeres, las que en sectores como la educación y la salud pública llegaban a ocupar cerca del setenta por ciento de los puestos, mientras que en los de la administración pública, el comercio, el arte y la cultura y la industria, ostentaban igualmente un altísimo índice de vinculación laboral. Al abrírsele nuevos campos de trabajo a la mujer, como la construcción, los talleres, las fundiciones, el transporte, los planes agropecuarios, la electrónica, entre muchos más, se hizo necesario su in-

greso en escuelas de oficios y de técnicos medios, de donde han salido —pese a que en el segundo quinquenio de la década pasada no se había logrado cumplir la meta de un cincuenta por ciento de matrícula femenina— tantas graduadas, que en ese mismo período fueron mujeres las tres quintas partes de los técnicos incorporados a la producción.[6] Pero con mucho mayor brío se manifiesta la presencia femenina en las aulas universitarias. En 1979 el sesenta y dos por ciento de los jóvenes que ingresaron a la educación superior eran muchachas, las cuales no sólo constituían la gran mayoría en carreras que tradicionalmente habían sido las más favorecidas por la matrícula femenina, como las humanísticas y las pedagógicas, sino que también mostraban altos índices de incorporación en otras especialidades, como las ciencias naturales y exactas (72 %), las ciencias médicas (66 %) y las disciplinas agropecuarias (51 %). Sólo en las carreras tecnológicas (40 %) estaban por debajo de los varones.[7] De esta tendencia, advertible también en la enseñanza preuniversitaria, cuyo alumnado es mayoritariamente femenino, se derivan dos consecuencias: una, mediata, lo será el incremento, durante este quinquenio, de la fuerza profesional femenina; la otra, inmediata, lo ha sido la promulgación, por primera vez en nuestra historia, de disposiciones legales «proteccionistas»... para los varones. Se ha establecido, pues, que a cada sexo corresponda la mitad de las plazas en algunos centros de educación superior y, al mismo tiempo, se ha favorecido el ingreso a las universidades de los jóvenes que al terminar su preuniversitario hicieron el servicio militar.

6 Isabel Larguía y John Dumoulin: *Hacia una concepción científica de la emancipación de la mujer.* La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1983, p. 159.

7 *Estudio diagnóstico del desarrollo de la Educación superior. Período 1959-1980.* La Habana, Ministerio de Educación Superior, 1982, p. 42.



Pero no sería posible hablar de incremento de la participación femenina en la fuerza laboral activa o de incorporación masiva de muchachas a las escuelas de oficios, de técnicos medios y a los centros de educación superior, si a lo largo de estos años, en un infinito juego dialéctico para el que ha contado siempre con la ayuda decisiva y el apoyo del Estado y del Partido, la mujer cubana, con su Federación, no hubiera conquistado toda una serie de logros, ventajas, definiciones y acuerdos en lo que respecta a lo que se consideraba su destino histórico: el hogar y los hijos. Sin adoptar jamás el tono de Lisístrata o de Katharina, porque, como se sabe, las fierecillas histéricas y resabiosas acaban siendo domadas e incorporadas al arsenal cómico; sin tomar como norma el camino de las drásticas e individuales decisiones que destruyen a Electra o aíslan a Nora del núcleo de sus problemas, porque en un contexto solidariamente revolucionario, recíprocamente comprometido la soledad de la tragedia clásica o del drama burgués resultan inconcebibles, la mujer cubana, al tiempo que lograba importantes progresos en el camino de la socialización del trabajo doméstico, como lo han sido la creación de comedores obreros, de círculos infantiles, de se-

minternados, de becas, y la multiplicación de servicios y de efectos y utensilios electrodomésticos que aligeran las tareas «propias de su sexo», alcanzaba, después de argumentar sutil y enfáticamente con el ejemplo de su trabajo, de su afán por superarse, de su participación en la defensa, de su entrega al trabajo voluntario, de su cooperación con cuanta campaña promoviera la Revolución, que se reconociera en 1975, tanto política —Tesis III del Primer Congreso del Partido: «Sobre el pleno ejercicio de la igualdad de la mujer»— como jurídicamente —nuevo juramento nupcial y Código de la familia—, que los dos miembros de la pareja humana debían compartir las tareas del hogar. Este hecho, como se ha observado,

> constituye un avance histórico de primera magnitud, pues significa que el trabajo doméstico deja de ser invisible; se hace materia de derecho, como obligación del hombre tanto como de la mujer. No se trata solamente de una ayuda del hombre, sino de una responsabilidad compartida.[8]

Pero no sólo era el lastre de su «segundo turno» lo que la mujer tenía que comenzar a vencer, sino que para ello debía, al mismo tiempo, empezar a destruir la falsa imagen de su persona que una tradición basada en la dominación económica, política, legal, cultural, doméstica y sexual había consagrado. Esto significaba enfrentarse a barreras más sólidas que las que iba logrando derribar, porque de lo que se trataba era de echar

8 Isabel Larguía y John Dumoulin. *op. cit.*, p. 161.



definitivamente por tierra ese conglomerado de inefables prejuicios, absurdos conceptos, opiniones pseudocientíficas, engañosos principios y criterios aberrantes con que, a lo largo de los siglos, se había ido levantando el más vergonzoso monumento de la estupidez humana, aquel que proclamaba la inferioridad mental, moral y física del sexo femenino. Y ello era, y sigue siéndolo, muy difícil, porque, como se sabe, transformar las costumbres exige y presupone algo más: un cambio radical de actitud mental, un sentirse en la disposición de contemplarlo todo como si se lo mirara por primera vez. A través de su emancipación económica, de su acceso a la cultura, de su paulatina independencia de la servidumbre doméstica, de su participación en todos los frentes de la defensa, consolidación y progreso de la comunidad, de la libertad alcanzada para organizar su vida sexual, para determinar el número de hijos que quiere tener, la mujer cubana ha demostrado que sus virtudes no son aquellas negativas que, como dijera Camila Henríquez Ureña, le asignaba la vieja sociedad: sumisión, obediencia, silencio, apartamiento, fragilidad, sino, por lo contrario, las cualidades positivas que la ilustre profesora sabía que serían necesarias en la nueva vida cuyo advenimiento avizoraba y saludaba: independencia de criterio, firmeza, serenidad, espíritu de cooperación, sentimiento de la comunidad humana.[9] Pero a pesar de todo ello, a pesar de haber sobrepasado objetivamente a los hombres en abnegación y disciplina —dentro de

9 Camila Henríquez Ureña. *op. cit.*, p. 570-571.

la fuerza laboral activa es proporcionalmente mayor la cantidad de mujeres que han alcanzado la condición de Trabajador de Avanzada que la de hombres–, a pesar de haber asumido con gran éxito y a veces en número más crecido que sus compañeros, cargos de dirección administrativa, política y sindical en la base, donde ese tipo de trabajo es más difícil y exige una mayor entrega, sin embargo es muy lento su acceso a niveles más altos, a tareas de dirección de mayor jerarquía. A destruir los prejuicios y, sobre todo, el fariseo paternalismo que han frenado y frenan todavía su ascenso a esas responsabilidades, han dirigido parte importante de su trabajo las más elevadas instancias del Partido, el Estado, los sindicatos y, por supuesto, la Federación, porque como dijera hace cerca de diez años Fidel Castro: «Tiene que llegar el día en que tengamos un Partido de hombres y mujeres, y una dirección de hombres y mujeres, y un Estado de hombres y mujeres, y un gobierno de hombres y mujeres.[10]

Por otra parte, en los últimos tiempos se ha acrecentado la lucha contra ese precipitado viscoso y turbio de la costumbre, que más que moral hay que llamar moralina, esa cominería ramplona que consiste en dirigir implacables catalejos hacia el sol en busca de sus manchas, para al cabo, cegados por su resplandor, no ver nada, ni lo ajeno, ni lo propio, y actuar, por tanto, de oídas, de contado, de dicho por los siglos de los siglos y por los chismes de los chismes. Al repudiable sistema métrico tradicional, que utiliza una vara para medir las acciones de los hombres y otra para las de las mujeres; al malsano interés por elevar los conflictos propios de la pareja, y que sólo a ella atañen, a un ámbito desproporcionado; a los llamados problemas morales, que se interpretan siempre con mayor rigor cuando quien los ha protagonizado es una mujer, se han enfrentado vigorosamente la dirección política de la Revolución y su organización femenina, con la seguridad de que también en este importante aspecto de la vida social caerán por tierra los viejos prejuicios, los obstáculos con que la moral burguesa ha castrado la plenitud de la realización emotiva de los seres humanos, y de que en la moral socialista que conjuntamente van creando, la mujer y el hombre encontrarán un reflejo de la nueva patria que una al lado del otro construyen y defienden.

10 Fidel Castro. «Discurso de clausura del II Congreso de la FMC», en *Casa de las Américas*, 88 (1975), p.18.

## II

Para alguien que se asomara con afanes meramente estadísticos a la bibliografía cubana de este período, resultaría sin dudas una inesperada sorpresa y hasta una fuente de vivas expectativas el constatar que seis de las veintinueve novelas publicadas entre 1959 y 1964 habían sido escritas por mujeres. Llevadas estas cifras a desgloses, especificaciones y contrastes, el asombro podría ser aún mayor. Tanto en 1959 como en 1960 aparecieron dos novelas, y en cada caso una del par correspondía a una mujer. En los años siguientes hubo mayoría de títulos masculinos –cuatro, ocho, tres, seis–, pero siempre los acompañaba

la obra de una novelista. En este breve período cuatro premios Casa de las Américas para este género recayeron en cubanos, y dos de los galardonados eran del sexo femenino. Mas al llegar a 1965 cesaría el pasmo del presunto investigador, porque desde esa fecha hasta 1979, es decir, durante quince largos años, sólo se editarían dos novelas firmadas por mujeres, mientras que los autores del otro sexo darían cabida a más de noventa títulos en los registros bibliográficos.[11] Afortunadamente, nuestro hipotético tenedor de libros femeninos volvería a su fascinación inicial a partir de 1980, pues de entonces a acá ha ido apareciendo cada año una novela escrita por (o en colaboración con) una mujer.[12] Así pues, antes de abandonar el campo de la contabilidad por el de las consideraciones más cercanas a las letras, pasemos un primer balance: doce novelas en veinticuatro años, sólo doce novelas escritas por mujeres frente a más de ciento setenta escritas por hombres,[13] Pero llevando más rigor a esta aritmética provisional, contemplaremos cómo este número se reduce aún más.

[11] *Cf.* Rogelio Rodríguez Coronel: «Novelas publicadas en Cuba entre 1969 y 1979», en *La novela de la Revolución cubana (1959-1979).* Tesis de candidatura. La Habana, 1982, p. 294-302. (ed. mecan.).

[12] *Cf.* Ambrosio Fornet: «La nueva novela cubana, pronóstico de los 80», en *Suplemento Literario de Revolución y Cultura,* no. 2 (1983), p. 62-64. A los títulos allí asentados añado los incluidos por las relaciones entregadas por las editoriales al Jurado del Premio de la Crítica de 1983, que contienen las publicaciones de este año.

[13] Esta cifra, obtenida de la suma de la bibliografía reseñada en las no. 11 y 12, queda abierta porque las gavetas de las bibliotecas exhiben otros títulos del período no recogidos, con toda razón, en ellas, entre los que se encuentran, por ejemplo, asientos tan sugestivos como los siguientes: Marilola X, seud.: *El dolor de ser mujer: novela de ideales revolucionarios.* La Habana, 1960; Manuel Monreal. *Los novios, novela: romance pasional revolucionario.* La Habana, 1963.



De estas novelas femeninas hay dos que ni recuerdo merecen, porque fueron escritas por quienes prefirieron abandonar su tierra por la ajena: que allá las cuenten. Otras tres, clasificadas, premiadas o mencionadas como novelas, más que tales, podrían haber sido, y en cierta medida son, lo que hoy llamamos testimonios: *Maestra voluntaria* (1962), de Daura Olema García (1937), y *Primeros recuerdos* (1963) y *Por llanos y montañas* (1975), de Araceli de la Aguililla (1920). Ambas autoras, al abordar vivencias actuales o pretéritas, manifiestan una hesitación genérica subrayada por la crítica desde el momento de aparición de sus textos, al tiempo que evidencian la premura por referir, a la mayor brevedad posible, los cambios que la Revolución ha traído a su entorno y a sus personas, los procesos en que se han encontrado inmersas y de los que quieren dar fe.

Esta tangencia con el testimonio nos obliga a detenernos, siquiera momentáneamente, en la producción femenina en este cuasigénero de aliento narrativo, en el cual el recuento y la acción, la memoria y el proyecto van de la mano, y donde las mujeres han hallado un vehículo expresivo muy eficaz y poco complejo. Libro entrañable e irrepetible, *Memorias de una cubanita que nació con el siglo* (1963), de Renée Méndez Capote (1901),

desata los recuerdos no siempre gratos de su fascinante autora y nos la convierte, gracias al clima propicio en que se siente renacer —qué nombre profético el suyo— en una de las más prolíficas del período. Dora Alonso (1910), de quien mucho más tendremos que hablar, publica en 1981 dos libros de crónicas y añoranzas: *El año 61*, en el que narra sus experiencias en la Campaña de Alfabetización y en Playa Girón, adonde acudiera como corresponsal de guerra, y *Agua pasada*, suma de hermosas viñetas sobre las gentes de su infancia, que ha sido considerada por algunos críticos el momento más alto de su carrera. Dolores Nieves (1936) nos entrega, veinte años después de los hechos que cuenta, *Rogito* (1980), texto que dice tanto del héroe que retrata como de su propia experiencia en la lucha insurreccional, a la que ha dedicado una novela, *Vida y muerte de Jesús*, que se encuentra en proceso editorial. A estas páginas de memoria hurgada con vocación literaria se añaden las que van quedando escritas al margen de la vida, como notas de asombro, de descubrimiento. Eso son los *Testimonios* (1973) de la jovencita Olga Alonso (1945-1964). Y a ellos hay que añadir las voces de las heroínas, reclamadas por la curiosidad participante en estos años para que digan de sus gestas. *Haydée habla del Moncada* (1967), *Deborah* (1975) y otros textos arrancados de labios de protagonistas de nuestra historia más reciente ocupan un lugar destacado en la literatura testimonial cubana, y allí habría que colocar también las palabras de compañeras convocadas para dar cuenta de actos, opiniones, recuerdos por dos autoras extranjeras que han escrito sobre el movimiento femenino cubano en tiempos de Revolución: *La mujer cubana ahora* (1972), de Margaret Randall (EEUU, 1936), y *La mujer cubana en el quehacer de la Historia* (1980), de Laurette Séjourné (Francia). La otra vertiente del testimonio, aquella que no atiende a los hechos, pareceres y remembranzas propios, sino a los ajenos, ha tenido en la periodista Marta Rojas su más fecundo exponente, con cerca de diez títulos y varios premios. En esta línea, que a veces linda con la entrevista y el reportaje, y en ocasiones con el ensayo y la biografía, se inscriben, entre otros, *Lengua de pájaro* (1969), de Nancy Morejón (1944), *Trazos para el perfil de un combatiente* (1983), de Caridad Miranda, y *Manuela la mexicana* (1968), de Aida García Alonso.

Volviendo al tema que nos ocupaba cuando el testimonio se inmiscuyó en nuestro discurrir, seguimos constatando cómo se reduce el número de esas doce novelas escritas por mujeres en estos años de Revolución. Así, *El farol* (1964), de Loló Soldevilla (1911-1971), sólo puede considerarse, muy benévolamente, como arpegios del violín de Ingres de una pintora con frecuentes y testimoniales incursiones en las letras (*cf. Ir, venir, volver a ir: crónicas*, 1964); y *Cuando las edades llegaron a estar de pie* (1974), de Marel García (1937), premio de un concurso de la CTC, muestra la generosidad editorial y la severidad bibliográfica en que a veces incurrimos, pero no aporta nada al género ni al lector, pese a haberse basado su autora en su rica experiencia en la lucha clandestina. Tres *belles dames sans merci* encabezan la lista de los ochenta con sendas novelas policíacas: *Una*

*vez más* (1980), de Berta Recio, *Viento Norte* (1981), de Carmen González Hernández, y *La voz de las huellas* (1982), de Isabel Ramírez (1942), en colaboración con su esposo, Edmundo Mas Mora. Historiadora la última y periodistas las primeras, sus textos coinciden en un hecho que haría las delicias de la hermenéutica feminista de tendencia freudiana: las víctimas en los tres «casos» son mujeres. Quedan, por tanto, dos novelas, una de la mayor y otra de la más joven de nuestras novelistas: una de 1961 y otra de 1983.

*Tierra inerme*, de Dora Alonso, y *La hora de los mameyes*, de Mirta Yáñez (1947), narran, ambas, las miserias y atropellos a que estaban sometidos los habitantes de los poblados campesinos que han inventado sus autoras con recortes de la realidad —vivida, en un caso; reconstruida, en el otro—; la primera, con amargura y fuerte acento crítico —estaba aún muy reciente la experiencia de estos hechos—, la segunda, con mucha fantasía y mucho humor —ya todo era pasado, lejano, remoto. En *Tierra inerme* hay una salida previsible, pero aún no cuajada; en *La hora de los mameyes*, se asiste al triunfo de la Revolución. Dora Alonso se inscribe en la tradición de la «novela de la tierra», de vieja raigambre latinoamericana, que todavía a principios de este período tenía algo que decir entre nosotros; Mirta Yáñez, como muchos de sus coetáneos que han abordado el ámbito rural, se sitúa en los cauces del realismo mágico y de las búsquedas de nueva perspectiva y nuevo lenguaje. Ambas dan muestra de la sensibilidad y el oficio que han manifestado igualmente en otros géneros y caminos literarios en los que también



han coincidido: la poesía, el cuento y la literatura infantil, donde la renovada vitalidad de Dora Alonso manifiesta sus más altos quilates.

Antes de dirigirnos a la cuentística, donde habrá que entrar del brazo de la ilustre matancera, justo es retrasarnos un instante para aludir muy brevemente a la imponente presencia de la mujer en la narrativa infantil, surgida con la Revolución y en la que Dora Alonso descuella con textos de tanto éxito y belleza como, para citar los más famosos, *Aventuras de Guille* (1964), *El cochero azul* (1966) y *El Valle de la pájara pinta* (1984). Tanto ella como Anisia Miranda, Eduviges Barroso, Nersys Felipe, Enid e Ivette Vian, Mirta Yáñez, Julia Calzadilla, Olga Fernández, Mayra Vilasis, junto a otras excelentes narradoras, han contribuido decisivamente a situar nuestra literatura infantil en el más alto lugar de esta difícil vertiente creativa en el ámbito de las letras latinoamericanas. Aquí, sin que podamos trazar netas fronteras entre cuento y testimonio, hay que inscribir la vasta producción que Renée Méndez Capote, a través de más de diez deslumbrantes títulos, ha dedicado a niños y adolescentes, pero que es ampliamente disfrutada por gentes de toda edad.

En 1975 apareció *El cuento en la Revolución. Antología*, editada por la Unión. Entre los veintisiete autores representados en ella sólo había una mujer: Dora Alonso. Cuatro años más tarde, en 1979, el tomo de cuento de *Dice la palma*, destinado a presentar la obra narrativa de veinte años de Revolución, también recogía relatos de veintisiete autores —catorce eran los mismos de la reco-

pilación antes citada y trece eran nuevos— y en él, junto al nombre de Dora Alonso, se encontraba el de Mirta Yáñez. Cuentista, la primera, de obra larga y reconocida antes de enero de 1959, durante esta etapa acrecerá su caudal de relatos con piezas aisladas, publicadas aquí y allá, y recogidas por varias de las antologías que se le han dedicado, y con tres nuevos libros: *Ponolani* (1966), *Once caballos* (1970) y *Gentes de mar* (1977), en los que la honda pasión de lo narrado, lo trágico de las vidas humanas —y aun de animales— que los pueblan, se expresa con la mayor sobriedad, con una economía de medios que traduce mucho más la severa posesión de un oficio, de un estilo, que los ostentosos y mal asimilados rejuegos formales en que incurren muchos de los que se inician. Mirta Yáñez, por su parte, ya había mostrado, en sus dos cuadernos de cuentos, *Todos los negros tomamos café* (1976) y *La Habana es una ciudad grande* (1980), el humor, la simpatía con el universo abordado o con sus personajes, y el tono coloquial de un discurso que quiere parecer ingenuo, ostensible también en su novela. La solidaridad humana, el despertar de las nuevas generaciones, la oposición obstinadamente cariñosa y torpe de los mayores tienen, en sus narraciones, el aroma y la frescura de los buenos recuerdos, cuando el tiempo ha decantado las experiencias y el contar es querer compartirlas.

Pero otras cuentistas han surgido en este período o han vuelto al género tras muchos años de silencio. Tal es el caso de Renée Méndez Capote, que en *El remolino y otros relatos* (1982) recoge narraciones de estos tiempos, junto con dos de la



década del treinta —en la que había aparecido su otro libro de cuentos: *Apuntes* (1927). En ellas, como en sus prosas para jovencitos, es tal la fuerza de los recuerdos que lo testimonial ocupa muchas veces el lugar de la ficción. María Elena Llana (1936) y Évora Tamayo (1940) publicaron sus primeros libros al comienzo de los sesenta, época signada singularmente en las narradoras por el absurdo y lo fantástico. Pero mientras que en *Cuentos para abuelas enfermas* (1961) y *La vieja y el mar* (1965) Évora Tamayo ostenta un humor que resulta la característica esencial de sus relatos, en los que se agrupan en *La reja* (1965), de María Elena Llana, se aprecian distinciones que la misma autora quiere dejar bien establecidas con los subtítulos que da a las diversas partes de su libro: «Divertimentos», «Narraciones», «Hechos». De este modo, tras haber permanecido mucho tiempo alejadas de la ficción, ambas publican nuevos libros de cuentos en 1983, en los que las características apuntadas en los textos precedentes se convierten en marcas de sus discursos. En *Sospecha de asesinato*, de Évora Tamayo, el humor, fiel compañero de la sátira, invade, a través del absurdo, el vasto campo de la realidad, mostrándola con todas sus debilidades al descubierto. En *Casas del Vedado*, Premio de la crítica de 1983, María Elena Llana narra lo absurdo de los hechos cotidianos, insignificantes que remanentes de la pequeña burguesía magnifican y convierten en fantásticos.

*Las protagonistas* (1977), de Nora Maciá Ferrer, constituye un primer intento por introducir en la narrativa revolucionaria un tema de gran trascendencia: la mujer actual; pero los cinco breves re-

latos de este libro no pasan de ser un frágil esbozo, un inseguro ensayo. Otro tanto sucede con los que Josefina Toledo (1941) y Omega Agüero (1940) consagran a esta temática. *Cuentos de fantasmas* (1980), libro con el que la primera se empeña en dar a conocer toda su cuentística y, por tanto, libro poco orgánico y harto apresurado, desmiente el entusiasmo inexplicable con que sus editores lo presentan. Ni en él, ni en *El muro de medio metro* (1977), de Omega Agüero, igualmente ensalzado por el redactor de la nota de contratapa, hay la envergadura y el calado en el universo interior de la mujer, en las múltiples contingencias de su vida social y familiar, exigidos por el tema. El tono, demasiado seco, y cierta tendencia al tremendismo denotan, en ambas autoras, una intención más ostensible que lograda, una búsqueda del efecto que no pasa por los imprescindibles tamices de la maduración y el recato artísticos, lo que en cierta medida no sucede con el primer libro de Omega Agüero, *La alegre vida campestre* (1974), que quizá por la transitada tradición temática en que se inscribe, y que su título enuncia oblicuamente, ostenta mayores logros.

Un breve libro de Chely Lima (1957), *Monólogo con lluvia* (1982), aporta al tema de la mujer y, en particular, al de las relaciones de la pareja, una nota de frescura y reflexión que igualmente se advierte en el segundo de sus textos, *Espacio abierto* (1983), escrito en colaboración con el también poeta Alberto Serret. Aquí, sin embargo, los amantes se mueven en el mundo de la ciencia ficción, en el que las separaciones, como lo indican las «cartas» que abren y cierran el libro, ya no obedecen a engaños o cansancio, sino a los peligros que acechan al hombre en su exploración de universos y dimensiones insólitos. Incorporada a esta vertiente del género con *Los mundos que amo* (1980), Daína Chaviano (1957) pone toda su fantasía y el gran caudal de mitos y leyendas que animan su *Amoroso planeta* (1983) en función de la búsqueda del amor, significativamente asequible sólo en un mundo de hechizos y de sueños. Queda por añadir a esta precipitada relación de cuentistas y temas, su rincón oscuro. Nancy Robinson Calvet (1935), con *Colmillo de jabalí* (1973), inicia para la mujer el camino del relato policial, al que entrega esa dosis de humor que en cierto modo caracteriza a buena parte de la narrativa femenina del período.

Apilados los frutos y sacadas las cuentas, se hace evidente que la cosecha es más bien pobre. El testimonio y la narrativa infantil, manifestaciones afines, muestran desde su arranque un buen caudal de textos femeninos, pero el cuento y la novela, que es lo que interesa, apenas tienen qué exhibir. Las razones, las causas, no pueden escapar a nadie, pero resulta difícil enunciarlas. En la «Introducción» al segundo de sus textos, testimonio novelado o novela testimonio sobre la Campaña de Alfabetización, decía Araceli de la Aguililla: «y si no fuera porque a una ama de casa no le sobra el tiempo para dedicar a las letras, este libro se hubiera podido acabar de un tirón» (p. 12). Esto es bastante elocuente, pero más lo sería trasladar esta consideración a todas aquellas reales o presuntas narradoras que además de ese trabajo invisible, de las diversas tareas de todo orden que

han asumido en estos años, tienen un «primer turno» que cubrir. A ello se añade, por supuesto, toda la tradición, el cúmulo infinito de restricciones, de represión, de apocamiento que ha fomentado la cárcel de silencio de la mujer, tema bien frecuentado en nuestros días por la crítica de otras latitudes, pero que entre nosotros, aunque aún se adviertan sus estragos, tiende cada vez más a desaparecer. Vale la pena, en este sentido, recordar que casi la mitad de los libros de cuentos publicados por mujeres, han aparecido en los últimos cuatro años, período en que se observa, igualmente, un resurgimiento de la novela femenina atestiguado, además de por los títulos editados, por algunos de los manuscritos que procesan las editoriales y por las páginas que van acumulando novatas o experimentadas autoras.

Hablando tan brevemente como lo impone el número de la página por la que andamos, es en la poesía donde ha sonado siempre con más brío la voz de la mujer cubana, que en la última promoción iguala en cantidad y en calidad a los representantes masculinos del género: Reina María Rodríguez, Chely Lima, Cira Andrés, Soleida Ríos, Marilyn Bobes, entre otras. Pero esta tendencia al parecer eterna y universal —no me dejen mentir los manes de Safo y de Corina—, ostenta en nuestro momento actual un singular relieve, dado por el hecho de que es en el ceñido, escueto y metafórico campo de la poesía donde la mujer intenta plasmar y asumir, en todo lo que ello significa, los profundos cambios producidos y desatados por la Revolución en su condición y su entorno particulares. Mucho tiene esto que ver con lo dicho y



comentado por Mirta Aguirre en relación con la aparición en nuestras tierras del feminismo y el surgimiento paralelo de la poesía plena de reclamos y sedienta de desagravios de Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou.[14] Mas en nuestro caso, por supuesto, el tono y la reflexión son los que imponen las realizaciones concretas, la conquista de logros bien tangibles que exigen y estimulan, a su vez, la aparición de nuevos cambios, sobre todo en el ámbito de lo cotidiano, en el territorio de las costumbres y de la vida de la pareja. Pienso que tal vez será a través del camino de la poesía que la mujer alcanzará al fin su voz propia, libre de restricciones y de mutismos, y que, habiendo conquistado su madurez y su dominio expresivos, podrá incorporar plenamente su discurso a la épica de nuestro acontecer.

## III

Si no es la narrativa, sino la poesía, el género en que la mujer despliega su más unánime expresión, tampoco será la épica aquel que la acoja como tema y protagonista trascendentes, sino el drama y su correlato contemporáneo, el cine, en los que un buen número de autores y directores se han dedicado al abordaje de sus sesgos y problemas. Paisaje insustancial o contrapunto a menudo gris, opaco, deslucido de gestas, titubeos, rememoraciones y aprendizajes de varones más o menos ilustres, los personajes femeninos muestran en casi toda la novelística y la cuentística contem-

14 Mirta Aguirre, *op. cit.*, p. 321-326.

poráneas una chatura que contrasta con el tratamiento que reciben en el teatro y en los distintos géneros cinematográficos. Y esta penuria se hace aún mayor si de lo que se trata es de encontrarla como tema, como núcleo de la fabulación. En este caso su ausencia es tan clamorosa que literalmente sobran los dedos de una mano cuando intentamos contar los autores que han incorporado la temática femenina a sus narraciones, lo que no sucede en las tablas o en la pantalla.

Bien cierto es que la mujer, aun en los tiempos en que la sociedad la relegaba a los más apartados confinamientos, ocupó el interés de la poesía dramática, y de este hecho podría deducirse que tanto en esta manifestación artística como en el cine su sostenida presencia obedece a la tradición. Pero si ahondamos en la significación que tuvo entonces o si tenemos en cuenta experiencias históricas más recientes, no cabe duda de que no es como tributo y vasallaje a la tradición como aparece la mujer en el teatro y cine cubanos de estos años, sino como testimonio de su pujante actividad, de su insoslayable influencia, del modo en que, sacudida por profundos cambios, enrolada en insólitas batallas, interviene en la vida nueva del país, con la cual tanto la dramaturgia como la cinematografía, por su propia naturaleza, por lo dinámico de su carácter y de su lenguaje, tienen entablado un diálogo permanente y mutuamente fecundo, lo que no ha pasado en la mayoría de los casos con la narrativa.

Abordada por los dramaturgos de la década previa al triunfo revolucionario como eje de la familia pequeñoburguesa, tema de indudable vigencia en los años iniciales del período actual; incorporada, también como centro, a la problemática del marginalismo, del que es la primera en escapar; instalada en la intersección de los innumerables conflictos que surgen entre las nuevas formas de producción agropecuaria y los rezagos o frenos que las quieren entorpecer; atrapada en los hilos de la falsa moral, de las situaciones inesperadas con que una vida siempre renovada enfrenta a la pareja, de los prejuicios que todavía enseñan su oreja en la fábrica, la mujer ocupa un lugar privilegiado en el teatro cubano contemporáneo, en el que piezas como *Ramona*, de Roberto Orihuela, o *Aprendiendo a mirar las grúas*, de Mauricio Coll, constituyen valientes y preciosas reflexiones sobre las múltiples tangencias de la emancipación femenina —a la que tantos esfuerzos dedicara la inolvidable Charo Guillaume, recordada con admiración y justicia por Elías Armando en *Presencia*—, y muestran a la mujer como avanzada radical y lúcida de la Revolución.

El cine, al tiempo que ha recorrido un camino semejante al del teatro en sus producciones de argumento, donde descuellan, entre otros que también lo abordan, tres directores dedicados casi exclusivamente al tema femenino, ha consagrado a la transformación de la mujer y a los cambios sociales en que ella está inmersa, un número notable de excelentes documentales, en los que, de igual modo que en la dramaturgia y los filmes de ficción, se siente el interés por explotar todo el caudal de hechos y consideraciones que aporta el tratamiento de la problemática femenina a la creación artística.

No sería exagerado decir que si algún día, dada la proliferación de nombres extranjeros o inventados que hoy nos azota, llegáramos a olvidar la onomástica tradicional hispánica, la simple revisión de las gavetas consagradas a la novela cubana en el fichero de alguna biblioteca nos permitiría recuperar gran parte de nuestros nombres de mujer, porque desde los tiempos de *Cecilia Valdés* hasta los actuales, suman decenas los que han servido para titular textos narrativos. Pero si quisiéramos guiarnos por ellos para la búsqueda que se nos ha propuesto, poco saldríamos ganando, porque ni el hábito hace al monje, ni el título a la novela. De modo que podemos decir que, salvo en los escasísimos momentos en que la mujer asoma por entre los conflictos y las costumbres de su tiempo, que es lo que más interesa a nuestros novelistas del XIX, o proyecta inesperadamente sus criterios, como la Avellaneda en *Dos mujeres*, hay que esperar al siglo XX para encontrarnos, más que con personajes, con temas femeninos.

Como lo ha destacado en alguna ocasión Mercedes Pereira, la más tenaz de sus exégetas, el hecho de que la narrativa de Miguel de Carrión (1875-1929) sea tan frecuentemente reeditada, traducida y, sobre todo, replanteada por manifestaciones con tanto pálpito y reclamo de actualidad como el teatro y el cine, obedece a la vigencia que le proporcionan el rigor y la sensibilidad con que su autor desplegara el universo femenino que conforma su obra, y a la osadía con que, en tiempos de mojigangas políticas y mojigatería doméstica, supo encarar a la sociedad con los males que propiciaba. Pero no cabe duda de que también



responde al interés que en nuestros días despierta el acercamiento al tema de la emancipación de la mujer, tema que al no hallarse lo suficientemente abordado por la producción actual, el editor, el teatrista o el cineasta van a buscar allí donde comenzara a perfilarse. Después de Carrión, sólo hay tenues intentos de acercamiento a la mujer, que se logran en algún personaje —Isabel Machado, de Carlos Loveira (1881-1928); Mariceli, de José Antonio Ramos (1885-1946)— o se frustran —en estos mismos autores— cuando la presentación polémica, cargada de tendencia, de tesis entonces muy en boga sobre el divorcio y las torpezas de la vida conyugal, apenas llega a constituirse en algo más que una suma abigarrada de argumentos que poco o nada dicen de las pasiones y conflictos íntimos de las mujeres que en ellos se agotaban. Habría que esperar muchos años todavía para encontrar la entrada del camino, la rama dorada que llevaría al mundo taciturno y apagado de la mujer de entonces.

Onelio Jorge Cardoso (1914), con todo lo que ha traído al conocimiento raigal y entrañable de nuestra vida, a la expresión de sus esencias, nos dio un modo de ver a la mujer que no puede definirse más que como profundamente humano, compasivo —en el sentido prístino del término. Este develamiento en simpatía, en comprensión de aquel universo femenino, con sus frustraciones y caídas, pero con su tenacidad, sus sueños y fortaleza empecinadamente inquebrantables, sigue siendo aún la más conmovedora asunción de la identidad femenina que se haya alcanzado entre nosotros y de la que, lograda para todos una

nueva vida, habría que partir —y de hecho se ha partido, no siempre con éxito— para el retrato de la mujer que hoy, ya con la vista en el pasado o en el presente, han de trazar nuestros narradores.

Esa es la mirada amorosa con que Senel Paz (1950) alumbra el jardín de su niñez a través del prisma luminoso del inmaculado delantal de la abuela, del centelleo de las alas de mariposa de la madre; luz que si bien no perdona miserias ni terrores, hambres ni explotación, hace refulgir por sobre todo el desamparo y la amargura, la carga de esperanza y de coraje que ha estado siempre en el corazón de la mujer y que la Revolución transformará en la más preciosa de sus armas. Esa mirada es también la que Manuel Cofiño (1936) ha dirigido hacia la galería de mujeres que, en ocasiones como adorno más o menos gratuito y a veces como centro y sostén del relato, constituye uno de los mayores aciertos de su narrativa. Pero en su caso, la influencia de Onelio, a la que ha rendido reiterado tributo, se ve frecuentemente acompañada por la de otros métodos creativos de menor vuelo poético o por modelos ajenos a la visión de la mujer que inicialmente ha querido asumir, y esto vulnera la coherencia interior y la proyección en la economía del texto de algunos de sus personajes femeninos, en especial, los de las novelas. El olor a clavellina que dejan las protagonistas de sus cuentos clavados en un tiempo fijo, en un entonces, y que igualmente exhalan esos personajes femeninos de efímera presencia y felicidad —Mercedes, Aimée, Lidia— de sus novelas, suele no encontrarse en las mujeres signadas por el tiempo de cambio que Cofiño ha perseguido desde el inicio de su carrera. La morbosa sensualidad de Nati, la supersticiosa ceguera de la abuela de Cristino son símbolos del pasado que, a pesar de la voluntad de su creador, resultan tan atractivos como repudiables; mientras que Magda, histérico dechado de contradicciones a quien el autor trata de instalar en el futuro, tiene más fuerza cuanto más nos arrastra a su pasado.

Inscritas en ese extraño estatuto de la locura que el recién fallecido Michel Foucault estudiara tan cuerdamente, acosadas por cataclismos y frustraciones que las abruman, la María Elena (*El derrumbe*, 1964) y la Yolanda (*El caserón*, 1976) de José Soler Puig (1916), testimonian, por caminos insólitos en nuestras letras, pero asentados en una larga tradición, el encuentro femenino de la capacidad de expresión, de la posibilidad de comunicación cuando han sido abolidos, junto con la razón, todos los mecanismos de represión, de aislamiento, de restricción verbal con que la sociedad mantenía confinada a la mujer al campo de lo banal y lo superfluo. El tan citado y comentado lema de *El derrumbe:* «Para ver la verdad hay que estar loco. La cordura consiste en cerrar los ojos, pisotear la verdad», es pues, en este contexto, confirmación de la condición pasiva, de la índole silenciosa que se le imponía a la mujer, al tiempo que desgarradora prueba de cómo la agresividad despertada por barrotes y mordaza se dirigía, en primer término y las más de las veces, a quien los padecía. Porque siempre y por siempre para ellas mutismo y cordura eran una y la misma cosa, conquistar la voz, rescatar la palabra, significaba re-

chazar la razón, enajenarse, ser otro para dejar de ser quien se había sido.

Alienadas en el submundo de la farándula de pacotilla, de los altares de la superstición, de la sordidez del prostíbulo, las mujeres cuyas vidas nos entregan, a través de la novela testimonio o, más simplemente, del testimonio, Miguel Barnet (1940): *Canción de Rachel* (1969), Jorge Calderón (1939): *Amparo, millo y azucenas* (1970), y Tomás Fernández Robaina (1941): *Recuerdos secretos de dos mujeres públicas* (1983), exhiben toda la degradación a que eran sometidas, para disfrute, consuelo espiritual o desahogo físico de las más bajas pasiones, aquellas que se habían visto obligadas a instalarse en la marginalidad, en la periferia de la vida de todos, y que allí, con desenfado y aun orgullo —Rachel—, con obstinado bregar por vencer la adversidad —Amparo—, o con resignado desgano —Violeta y Consuelo la Charmé—, cumplen su existencia.

Instaladas en tiempos de esperanza, haciéndose y descubriéndose en momentos de lucha compartida, Sofía (*El siglo de las luces*, 1962) y Vera (*La consagración de la primavera*, 1978) —como la Catalina (*Temporada de ángeles*, 1983) de Lisandro Otero (1932), de reclamos emancipatorios asentados en muy reales folios del British Museum—, ostentan todo el afán de encontrarse a sí mismas, de realizarse en una vida nueva que, para que las acoja como lo que son, deben contribuir a edificar. Por ello, por el simple y aritmético hecho de que para las mujeres hay dos razones por las cuales combatir, la felicidad de todos y la realización de su propia identidad, estos personajes de Alejo



Carpentier vencen cadenas de pasión y de prejuicios, sobrepasan a sus coprotagonistas masculinos y se colocan en el primer plano de la narración. En su retablo de mujeres, iniciado con el significativo y simbólico tríptico femenino de *Los pasos perdidos* (1953), en el que a la medieval y maniquea contraposición de Eva y María se sumaban escorzos, matices y desarrollos de plural dimensión histórica y cultural, habrían de ocupar un lugar de especial sentido dos personajes de muy verídica y ejemplar existencia: Lidia y Clodomira, las mensajeras de la Sierra, a cuyo azaroso y heroico tránsito por nuestro tiempo consagrara Carpentier las últimas jornadas de su vida que, como sabemos, no alcanzó a lograr este empeño. Concebidas con más o menos acierto, presentadas con mayor o menor peso en el desarrollo de la trama novelesca, son también de esta estirpe tremenda de mujeres luchadoras y bravas, entre otras, la Janda (*Por el rastro de los libertadores*, 1973), de Alfredo Reyes Trejo (1927); la Violeta Palma (*De Peña Pobre*, 1980), de Cintio Vitier (1921); y la Carrasco (*La habitación terrestre*, 1982), de Miguel Mejides (1950).

Situado no ya en la perspectiva, sino en la realidad cotidiana de la Revolución que toma como referente inmediato de su abundante obra, David Buzzi (1932) es el narrador que más frecuentemente ha abordado el tema de la mujer en nuestra actualidad. Dejando de lado —lo que no es fácil, pero sí generoso— las dificultades que impone a la lectura de sus textos la abrumadora y a veces enigmática constitución de su discurso, resulta de la mayor justicia destacar la persistente indaga-

ción de Buzzi en la problemática femenina y la insistencia, sobre todo en sus últimas novelas (*El juicio final*, 1977; *Un amor en La Habana*, 1983), en develar las actitudes asumidas por algunos hombres ante el indetenible proceso de emancipación de la mujer: por una parte, aquella que no queda más remedio que enunciar con una palabra que he logrado eludir a lo ya bastante largo de estas páginas, pero que ahora debo mencionar: el machismo, esa estentórea, polícroma y chabacana vulgaridad espiritual que, como toda manifestación basada en el culto fálico, se inscribe cada vez más en lo grotesco, en lo ridículo, en lo cómico; y, por otra parte, ese paternalismo untuoso, mucho más difícil de remover por lo que tiene de presunta bondad, de hipócrita condescendencia, de sublime conmiseración. María Victoria y Elena Inés, a más de luchar por su emancipación en todo orden, tienen que enfrentar esta costra tenaz de lo que fuera el vasallaje de la mujer, sin cuya definitiva erradicación cualquier logro alcanzado por ellas puede hallarse en peligro.

En fin, el año pasado y en este mismo lugar, Rogelio Rodríguez Coronel concluía su análisis sobre el desarrollo revolucionario de la novela diciendo que, entre otros, aún le quedaba por abordar a nuestra narrativa el tema de la mujer. De entonces acá, por supuesto, no hemos avanzado mucho, y sigue esperando por sus cronistas la épica contemporánea de la emancipación femenina.

**IV. EPÍLOGO SOBRE UNA ABUNDANCIA**

Hace más de cuarenta años, en las jornadas preparatorias del III Congreso Nacional Femenino,



Camila Henríquez Ureña se refirió a un tema, la mujer y la cultura, al que es de absoluta obligación volver en este contexto de ausencias y omisión. Porque si bien es cierto que la mujer apenas escribe o protagoniza cuentos y novelas, sin embargo es ella quien, tanto en éste como en otros campos de la vida artística y literaria, más contribuye a su concreción, a su circulación y a su consumo. Mecanógrafa, editora, correctora, redactora de textos que no escribe y en los que muchas veces no aparece; partícipe en el proceso industrial de su transformación en libros, no es sólo quien los vende, los clasifica, los cataloga, les pega un marbetico, los coloca en un estante y los entrega a la curiosidad de un casi siempre femenino lector; sino también, en muchas ocasiones, la que lo escudriña y lo pondera; y la mayoría de las veces, la que siembra en torrenteras de niños y de jóvenes, con su ejemplo o con su magisterio, el hábito de leer. Es por ello que ante carencias que pronto dejarán de serlo, alzamos con orgullo las proféticas palabras que en ese ayer del hoy que tan modesta y lúcidamente contribuyera a edificar, pronunciara Camila Henríquez Ureña:

> Quizás las mujeres cubanas, por dedicarse con tanto entusiasmo a esa labor de propagación, no tengan ahora tiempo para la concentración en el aislamiento que implica la creación de una gran obra personal en el arte o en la ciencia; pero están realizando una obra colectiva de inmensa trascendencia [. . .], como los esfuerzos de arquitectos,

escultores y pintores sin nombre ni número conocido se sumaban en la magnífica realización de la catedral gótica, expresión viva de una época del espíritu humano. Esa labor de la mujer cubana será perdurable y su radio de influencia sobrepasará los límites del país. Si más de una capacidad personal superior palidece o queda escondida en el esfuerzo de conjunto, no lo lamentemos demasiado, porque nos ha tocado establecer los cimientos de un edificio indestructible.[15]

15 Camila Henríquez Ureña. «La mujer y la cultura», en *Estudios y conferencias*. p. 453.



# CARPENTERIANA

## NOTAS PARA UN ESTUDIO DE LA RELACION ENTRE ARTISTA Y SOCIEDAD EN *LOS PASOS PERDIDOS*: LOS «REYES MAGOS» DE LOS ALTOS*

En esa teoría de la novela latinoamericana que Alejo Carpentier fue conformando al margen de su quehacer crítico y narrativo, sus consideraciones en torno a las relaciones entre el artista y la sociedad y al compromiso del escritor ocupan un relevante lugar. Estas ideas alcanzan su más alta dimensión teórica en conferencias y ensayos de sus últimos veinte años —«Literatura y conciencia política en América Latina», «Papel social del novelista«, «Conciencia e identidad de América» y «La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo»—[1] y en ello mucho influye, sin dudas,

* Conferencia pronunciada en el Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier con motivo del trigésimo aniversario de la publicación de esta novela, (septiembre de 1983).

1 El primero de estos ensayos aparece en: Alejo Carpentier: *Tientos y diferencias*. La Habana, Ediciones Unión, 1966. Los tres restantes en Alejo Carpentier: *La novela*

el triunfo de la Revolución cubana. Pero parten de una profunda y continua meditación sobre estos temas, susceptible de ser rastreada desde los tiempos de sus primeras contribuciones a *Social, Carteles* y la *Revista de Avance*, hasta los meses que preceden a la aparición de la novela cuyo trigésimo aniversario hoy nos convoca.

Así pues, las consideraciones sobre las relaciones entre el artista y la sociedad y sobre el compromiso del creador, que encuentran su más lograda y patética expresión artística en *Los pasos perdidos* —novela que no sólo constituye, como pensaba Alfonso Reyes, un nuevo punto de partida para la narrativa latinoamericana,[2] sino también un importante paso en el desarrollo de las ideas estéticas en nuestro Continente— no obedecen, en su más íntima esencia, a ideas de *acá*, al llamado nacionalismo cultural de la época, en parte promovido por el catastrofismo de Spengler o de Ortega, o de *allá*, a la concepción de la literatura comprometida que surge, al calor de la Resistencia, entre los existencialistas, y que es lo que ha querido hacerse ver por algunos exégetas carpenterianos como ímpetu y transfondo de esta novela. No puede, sin embargo, negarse que hay en ella temas, conceptos y hasta frases que aluden a los existencialistas —y algo de ello encontraremos más

---

*latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México, Editorial Siglo XXI, 1981.

2 En carta a un estudioso de su obra, fechada en París, el 30 de septiembre de 1977, Carpentier le comunica este juicio de Reyes, que le había sido trasmitido por Carlos Fuentes.



adelante—, pero tampoco puede obviarse un hecho que el propio Carpentier subrayara al ofrecernos la visión que de la literatura y el arte franceses de su tiempo tenía José Martí: «toda época implica una suerte de ecología intelectual a la que el hombre, comprometido con su tiempo, escapa difícilmente».[3]

Como todos sabemos, el viaje emprendido por el protagonista narrador de *Los pasos perdidos* —un musicólogo y compositor de origen latinoamericano devenido en asalariado de una firma publicitaria yanqui, a quien se le ofrece, gracias a un sin número de casualidades, la posibilidad de ir a buscar en una selva sudamericana una colección de instrumentos indígenas— no sólo se convierte en un viaje a través de las edades, desde el Apocalipsis hasta el Génesis, sino también en un viaje a través de su propia vida, la cual se reconstruye tanto por las asociaciones y recuerdos que despiertan en su memoria lugares y situaciones semejantes o evocadores de la tierra en la que transcurrieron su infancia y temprana adolescencia, como por las actitudes que asumen algunos episódicos pobladores de este mundo novelístico. Estos personajes, al recordarle experiencias similares de su vida de artista, van agudizando su

3 Alejo Carpentier: «Martí y Francia», en *Casa de las Américas*, no. 87 (1974), p. 62-72. Citado por Ian R. Mac Donald, «Magical electicism: *Los pasos perdidos* and Jean Paul Sartre», en Salvador Bacarise: *Contemporany Latin American fiction... Seven essays*. Edimburgo, Scottish Academic Press, 1980, p. [1]-17. El artículo de Mac Donald es, entre los que conozco, el trabajo más serio dedicado a desentrañar el carácter de las alusiones al existencialismo presentes en *Los pasos perdidos*.

sentimiento de frustración como hombre y como creador y, en contrapunto con la recuperación de su identidad primera que le procuran el contacto con su lengua natal y el entorno de su ámbito propio, lo impulsan a meditar y, en fin de cuentas, a actuar, a volver a ser el compositor que había sido.

Por otra parte, son igualmente bien conocidos los elementos autobiográficos que Carpentier vuelca en este texto y las digresiones ensayísticas que se insertan en él. Sin embargo, no siempre se repara lo suficiente en la distinción entre autor y protagonista, confundidos aviesamente en esa narración en primera persona de tan cargado contenido irónico, que Carpentier apreciaba en grado sumo; ni se han tenido en cuenta, que yo sepa, las fuentes más inmediatas de los excursos teóricos, que pueden resultar de sumo provecho.

El objeto de esta comunicación es, pues, el de proponer una lectura de un breve pasaje de *Los pasos perdidos* a partir de la experiencia europea de Carpentier y de algunos de sus textos críticos y ensayísticos, con el fin de acercarnos de este modo a uno de los postulados estéticos más significativos de esta novela, el de que la toma de conciencia de la realidad de nuestro Continente es punto de partida ineludible para cualquier creador de estas tierras.

## II

Incipientes en su adhesión al Minorismo —movimiento al que lo conducen no sólo la proyección cívica de los mejores integrantes del Grupo, sino



también su curiosidad artística—, las ideas de Carpentier sobre la relación entre creador y sociedad encuentran su primera precisión en el descubrimiento de la pasión decomisadora de muros con que Diego Rivera y José Clemente Orozco incorporan las conquistas de un arte nuevo, lleno de osadías formales, a la revolución mexicana. De ello dan testimonio factual —como lo darán artístico, cincuenta años después, algunas páginas inolvidables de *La consagración de la primavera*—[4] las crónicas sobre estos dos pintores publicadas en *Social* y *Carteles*, durante 1926, y en la *Revista de Avance* de 1927.[5] De este año es también la muy citada carta a Manuel Aznar, futuro fascista, en la que Carpentier, al subrayar las diferencias existentes entre las dos porciones geográficas de la metafísica hispanidad, apuntaba hacia el compromiso del creador de este lado del Atlántico como rasgo distintivo del arte hispanoamericano frente al europeo:

> desde el río Grande hasta el Estrecho de Magallanes es muy difícil que un artista piense seriamente en hacer arte puro o arte deshumanizado [...] Ve algo más que un elevado juego en sus partos intelectuales. A veces sueña dejar sus huesos en algún Misolonghi andino. Y esto le induce a menudo a adoptar

[4] Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979, p. 52-53.

[5] «Diego Rivera, pintor mexicano», en *Carteles*, 11 de julio de 1926; «Creadores de hoy. El arte de José Clemente Orozco», en: *Social*, octubre de 1926; «Diego Rivera», *Revista de Avance*, 15 de agosto de 1927.

actitudes que en Europa resultarían completamente inverosímiles. El tipo de poeta cívico, por ejemplo [...] nos parece aquí completamente razonable. Algo análogo acontece con el «pintor revolucionario».[6]

Sólo ahora hemos comenzado a apreciar en sus plurales dimensiones, que van mucho más allá, por supuesto, de su temprana adhesión al surrealismo, los años que pasa Carpentier en Europa. Es sobradamente conocida la temática de las crónicas que desde 1928 hasta 1939 envía a *Social* y *Carteles*, pero apenas se conocen los trabajos que publica, prepara o contribuye a crear para difundir, en Europa, aspectos del arte y de la realidad de América Latina y del Caribe. Tampoco se habla mucho de su colaboración con figuras europeas y latinoamericanas radicadas en París o sobre el apoyo que da a artistas cubanos, presentes allí o en la Isla, y el influjo creador que ejerce sobre ellos. De igual modo, no se precisan con la nitidez necesaria la significación de su paulatino alejamiento del núcleo central de los surrealistas, ni las razones por las que se separa muy pronto de él.

El prólogo de Hilario González a la edición de Siglo XXI de *¡Écue-Yamba-O!* —que recoge, entre otros, textos y libretos para música y ballet— y algunos trabajos de Carmen Vásquez, como su tesis de doctorado *Robert Desnos et le monde hispanique* y su conferencia «Alejo Carpentier, historien de son temps»,[7] son, sin duda, contribuciones importantes para valorar la trayectoria europea de nuestro novelista mayor. Destaquemos algunos aspectos de ella.

Entre 1928 y 1929, Alejo Carpentier no sólo envía crónicas a las revistas cubanas sobre lo que pasa *allá*, sino que publica numerosos artículos en revistas francesas, sobre lo que ocurre *acá*. *Comoedia*, *Le Cahier*, *Bifur*, *Documents*, *Transition* y *La Gaceta Musical* acogen en sus entregas artículos que se ocupan del arte o la vida en América Latina. Así, junto a páginas que recuerdan a *¡Écue-Yamba-O!*, todavía en preparación, como «Chez les sociers de Cuba» y «Cuban magic», aparecidas en *Comoedia* y *Transition*, respectivamente; las hay que se refieren a la música latinoamericana y a su maestro ejemplar, Héctor Villa-Lobos;[8] a la novela latinoamericana que apenas comenzaba a alcanzar tal definición —«Les points cardinaux du roman en Amérique Latine»—;[9] y al hecho histórico más relevante del primer tercio de siglo en Hispanoamérica: la revolución mexicana y, por supuesto, a su pintor Diego Rivera.[10] De estos últimos ar-

6 «Carta a Manuel Aznar», en: *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo...*, *op. cit*, p. 225-229.

7 Carmen Vásquez: *Robert Desnos et le monde hispanique.* Tesis de doctorado. Universidad de París III, junio de 1979, 2 t. (mecanog.); y «Alejo Carpentier, historien de son temps», en *Sud*, Marsella, 1982, [número especial], p. 62-73.

8 «Un gran compositor latinoamericano: Héctor Villa-Lobos», en: *La Gaceta Musical*, París, julio-agosto de 1928.

9 «Les points cardinaux du roman en Amérique Latine», en *Le Cahier*, no. 6. París, febrero de 1932, p. 13-32.

10 «Diego Rivera et la renaissance de la frésque au Mexique», en *Le Cahier*, no. 9, París, septiembre de 1929,

tículos merece especial atención el titulado «La révolution mexicaine», pues en él se justifican el uso y los fines del muralismo, no ya desde el punto de vista exclusivamente político, sino también a partir de la tradición cultural autóctona. En él se insertan ilustraciones del *Codex Matritense*, que Carpentier había conocido en su visita a México y que posteriormente indicará como fuente de su descubrimiento de la existencia en América de un barroco precolombino.[11] El artículo sobre la novela latinoamericana se centra en los primeros textos de Martín Luis Guzmán, Rómulo Gallegos, Arturo Uslar Pietri y José Eustasio Rivera. Aquí, como lo ha destacado Carmen Vásquez, hay frases que prefiguran sus memorables páginas sobre la novela de nuestra América.

A partir de 1930 comienzan a escasear las publicaciones de Carpentier en revistas europeas, que a partir de 1935 se harán prácticamente nulas. El propio Carpentier ha explicado en varias ocasiones las causas de este silencio: en 1932 se incorpora a la radio francesa y, desde 1935, dirige los estudios de grabación *Fonoric*, lo que le consume de ocho a diez horas diarias de trabajo. A ello se suma, además, lo que ha llamado el estudio de la «asignatura-América», que lo mantiene, durante ocho años, sumergido en textos americanos, «desde las Cartas de Cristóbal Colón, pasando

p. 43-48; «Diego Rivera», en *Le Cahier*, no. 12, diciembre de 1931, p. 71-74; y «La révolution mexicaine», en *Le Cahier*, no. 2, París, febrero de 1932, p. 13-32.

[11] *Cf.* Carmen Vásquez: «Alejo Carpentier, historien...», *op. cit.*, p. 66.



por el Inca Garcilaso, hasta los autores del siglo XVIII».[12]

Por otra parte, en 1931 aparecerá el único pero excepcional número de *Imán*. Secretario de redacción de esta revista, Carpentier vuelca en su preparación un interés y un esfuerzo realmente notables, bien recompensados por los resultados que alcanza en sus dos partes. En la primera consigue incluir textos rubricados por las más importantes firmas de la época, muchos de los cuales, en colaboración con Carlos Enríquez y Félix Pita Rodríguez, deberá traducir. En la segunda recoge los frutos de la labor anteriormente realizada, es decir, de la divulgación de los problemas de América Latina entre los intelectuales europeos. Algunos de los resultados de la encuesta que *Imán* realiza entre diez jóvenes escritores del viejo Continente aparecieron reproducidos en *Carteles*[13] y a ellos se añaden en la revista habanera los comentarios de Carpentier a las respuestas de los encuestados. En estos comentarios se encuentra expuesta la única razón válida que tiene para Carpentier en esa fecha el tutelaje de Europa sobre América en materia artística y literaria:

> Conocer técnicas ejemplares para tratar de adquirir una habilidad paralela, y movilizar nuestras energías en traducir América con la mayor intensidad posible: tal habrá de ser

[12] *Apud.* Araceli García Carranza: «Vida y obra de Alejo Carpentier», en *Universidad de la Habana*, no. 214, mayo-agosto de 1981, p. 156.

[13] «América ante la joven literatura europea», en *Carteles*, 28 de junio de 1931.

siempre nuestro credo [...] mientras no dispongamos en América de una *tradición* de *oficio*.[14]

Por otra parte, entre 1932 y 1933 le ocupan buena parte de su tiempo otros trabajos: la redacción final de *¡Écue-Yamba-O!*, que va a aparecer en Madrid en 1933, y las revisiones y reformulaciones de esta novela que se evidencian en *Histoire de lunes*, cuento escrito en francés y también publicado en ese año.[15] Pero, además, en este período colabora estrechamente con Robert Desnos, suministrándole materiales para la serie de artículos que sobre la tiranía de Machado publica el poeta francés en distintos periódicos, y con Georges Ribemont-Dessaignes, para quien prepara el montaje de citas periodísticas que bajo el título de «Curieux événements á la Havane» aparece con la firma de éste en el número de septiembre de 1933 de la *Nouvelle Revue Française*.[16]

**Hay, además, por estos años,** un intento de singular interés: Carpentier se dedica, por los alrededores de 1935, a preparar, junto con Desnos, lo que, de haberse realizado, habría constituido, sin dudas, una obra de trascendental importancia: un *Panorama de la littérature contemporaine de l'Amérique Caraïbe*. En su tesis, Carmen Vásquez anexa el *Plan très sommaire* de este panorama, redactado por Desnos, y en el cuerpo de la misma dedica más de veinte páginas a su análisis. Lo más significativo de este proyecto, según la autora mencionada, era la concepción con que pensaban abordar el trabajo, ya que lejos de atenerse a la proposición del editor, de que se ocuparan exclusivamente de la literatura actual, Carpentier y Desnos partían de los orígenes precolombinos para llegar, en el caso de Cuba, hasta Guillén, y se proponían hacerlo desde presupuestos acordes con una ideología progresista y comprometida, pues establecían las relaciones entre lo literario, lo social y lo político y ponían de relieve cómo se reflejaban en la literatura cubana las luchas sociales de nuestro pueblo y su devenir histórico.[17]

Pero la causa más profunda del alejamiento de Carpentier de las publicaciones francesas reside en la decepción que le produce el surrealismo, no sólo porque ha descubierto, como ha dicho en alguna ocasión, que no tenía nada que aportar a un movimiento que ya había dado sus mejores frutos, sino por la propia inconsecuencia de André Breton, convertido, según sus palabras de entonces, en un Mussolini de «espíritu dictatorial» y «tono a lo Robespierre».[18] Así pues, tras la enconada polémica surgida a causa del segundo manifiesto *La Révolution, surrealiste*, diciembre de 1929,

14 Citamos por *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo...*, op. cit., que incluye este texto en sus p. 51-57.

15 «Histoire de lunes», en *Cahiers du Sud*, Marsella, diciembre de 1933. Hay traducción española recogida en la edición de *¡Écue-Yamba-O!* de la Editorial Siglo XXI.

16 *Cf.* Carmen Vásquez. «Alejo Carpentier, historien...», *op. cit.*, p. 67.

17 *Cf.* Carmen Vásquez. *Robert Desnos...*, op. cit., T. 1, p. 182-202.

18 Alejo Carpentier: «El escándalo Maldoror», en *Carteles*, 20 de abril de 1930.

la aparición de su contestación colectiva, *Un cadavre* (enero de 1930), y «El escándalo Maldoror»,[19] Carpentier se retira junto con Desnos y, significativamente, publicará en *Imán*, en 1931, un texto de éste, «Lautreamont», en el que el poeta francés prosigue su ataque contra Breton, esta vez mediante la demitificación de Isidore Ducasse y su inserción —a mi parecer, un tanto forzada— en la tradición cultural hispanoamericana.

En una página maestra de *La consagración de la primavera*, Enrique, el héroe más autobiográfico de Carpentier, expresa el hastío del surrealismo y la añoranza de lo suyo propio que embargaban por este tiempo a nuestro novelista, mediante una polarización espacial y auditiva muy elocuente:

> Y una noche, alguno que creyese haberme visto entrar en el 42 de la Rue Fontaine, para subir las largas y empinadas escaleras que conducían al estudio de André Breton, hubiera quedado bastante sorprendido al comprobar que, en vez de ascender al mundo del Ujier de los Sueños, bajaba yo —¡y cuidado que cuando algo había bebido me era traicionera esa invertida escalera de Jacob de estrechos peldaños!— al sótano, aneblado por el humo de cigarros de «La Cabaña Cubana». Arriba quedaba —olvidado para mí— el Gran Laboratorio Central del Surrealismo, instalado en estudio que adornaban silenciosas pinturas de sueños, el silencioso *Cerebro del niño* de Chirico, silenciosos caballeros-enlevitados-en-una-playa-nocturna de Magritte, silenciosas máscaras de las Nuevas Hébridas, el silencioso gramófono de un gran poeta que aborrecía la música, en tanto que abajo, en el subsuelo del edificio, me acogía, soterrado contraste, el gozoso, alborotoso, desentrañado estrépito de una percusión que por los oídos, por los poros, por las arterias me entraba, trayéndome el zumo de mis raíces.[20]

La Guerra civil española ocupa casi toda su atención en los últimos años de su estancia en Europa, y la caída de la República, a cuyo lado se había encontrado desde antes del Congreso, desde antes de la simbólica puesta en escena, bajo la dirección de Jean-Louis Barrault, de la *Numancia* —para la cual escribió la partitura—, y cuyas hazañas había narrado en sus crónicas desde el frente, junto con el evidente avance del fascismo en Europa, lo traen de regreso a Cuba en 1939.

De fines de 1941 son seis artículos, aparecidos en *Carteles* bajo el spengleriano título de «El ocaso de Europa»,[21] en cuyas páginas, llenas de un pesimismo único en toda su obra —más tarde hablará del desconocimiento que existía en Cuba del papel que ya estaba desempeñando la Resisten-

[19] *Cf.* Carmen Vásquez: *Robert Desnos...*, *op. cit*, T. 1, p. 97 ss., y el artículo citado en la nota 18.

[20] Alejo Carpentier: *La consagración...*, *op. cit.*, p. 70-71.

[21] «El ocaso de Europa», en *Carteles*, del 16 de noviembre al 21 de diciembre de 1941.

cia—[22] enfrenta la situación agónica de la cultura de Europa occidental, que a lo largo de décadas ha despreciado y subestimado a América, con la pujanza que en todos los órdenes se advierte en el Nuevo Mundo. El penúltimo de estos artículos concluye así:

> la actividad intelectual de los más viejos núcleos culturales de Europa *ha dejado de constituir una necesidad para América*, [...] espiritualmente, somos niños llegados a la edad en que se abandona el seno materno, para adoptar una alimentación normal. Esta noción nueva se me antoja una de las revelaciones más trascendentales que nos hayan aportado los días tormentosos en que vivimos.[23]

Lo que sigue es bastante conocido por todos: las investigaciones y estudios que conducirán a *La música en Cuba*; el descubrimiento, en contacto con nuestra realidad y con los hechos lingüísticos que sus búsquedas en viejos textos le han ido revelando, de una nueva forma expresiva, puesta de manifiesto en los distintos relatos que escribe por los años cuarenta; el viaje a Haití y su «visión» de lo real maravilloso americano; su traslado a Venezuela, sus crónicas y artículos en *El Nacional* de Caracas, los viajes a la Gran Sabana y a las fuentes del Orinoco y, por supuesto, *El reino de este mundo* con su prólogo tan citado.

22 *Cf.* José A. Portuondo: «Prólogo», en Alejo Carpentier: *Crónicas,* La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1976, T. 1, p. 10-11.

23 p. 37 del artículo V, *Carteles*, 14 de diciembre de 1941.



Quisiera detenerme, sin embargo, en varios textos del período correspondiente a la formulación de *Los pasos perdidos*, porque en ellos hay, como ha dicho Araceli García Carranza, una «bibliografía paralela a la obra [...] contentiva de elementos descriptivos del paisaje americano, así como de la búsqueda de un nuevo estilo para la novela latinoamericana».[24] Se trata, en primer lugar, de *El libro de la Gran Sabana*, con más de 150 páginas, entre mecanografiadas y manuscritas, que quedara inédito y del cual el autor sólo publicara, pese a haberse anunciado su pronta edición, parte de una sección titulada *Viaje al riñón de América*; o sea: las cinco crónicas que, bajo la rúbrica de *Visión de América*, aparecieron en *El Nacional* y en *Carteles* a fines de 1947 y comienzos de 1948, respectivamente. Según la bibliógrafa antes mencionada que ha trabajado este manuscrito —aún no puesto a disposición de los investigadores—, en él se incluye un largo ensayo sobre el hombre ante el paisaje americano y sobre el paisaje en la novelística americana,[25] en el que Carpentier trabajaba en 1948.

Pero, además, hay tres crónicas aparecidas en *El Nacional* entre 1951 y 1953 que resultan del mayor interés. En la primera de ellas, titulada «Novelas de América» —que, y esto es muy significativo, apareciera originalmente siete años antes en el diario *Información*, de La Habana—, ya se plan-

24 Araceli García Carranza: «Bibliografía de *Los pasos perdidos* (1953-1983)», en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, no. 1, enero-abril de 1983, p. 134.

25 *Ibid.*, p. 133-134 y 139.

tea, como núcleo temático de la crónica, que la tarea de la novela latinoamericana consiste en nombrar las cosas. En la de 1952, de título elocuente: «Fin del exotismo americano», Carpentier parte de la afirmación de que «fuimos generalmente, hasta hace muy poco, la planta *exótica* de los diccionarios», para signar nuestra autonomía y nuestra independencia creadora. El último, de 1953, es, como su título lo indica, «Renuevo de la novela», a la vez que un balance de la trayectoria latinoamericana de este género desde el siglo XIX, una nueva afirmación de su mayoría de edad, a partir del abordaje de temas y modos propios y audaces. Bibliografía complementaria de esta novela serán también muchas de las crónicas que sobre música latinoamericana escribe desde su llegada a Venezuela —a una de las cuales nos referiremos más adelante—, así como alguna que otra destinada a comentar y, en buena medida, ridiculizar la «moda» del existencialismo.

III

En el subcapítulo VII de *Los pasos perdidos*,[26] el protagonista narrador encuentra a Mouche, su amante, en compañía de tres jóvenes artistas: un músico blanco, un poeta indio y un pintor negro. De estos sólo sabemos que han llegado a Los Altos, un «rincón de provincia», al igual que el protagonista y que Mouche, huyendo del toque de queda de la capital, que los habría obligado a

[26] Todas las citas de esta obra son tomadas de la edición de 1979 de Editorial Bruguera.



permanecer en sus casas privándolos de los placeres coloquiales de la noche.

De Mouche es bastante lo que ya se nos ha dicho o lo que se nos ha permitido ir conociendo. Lo primero que sabemos de ella es que es experta en cómo se duerme mejor de día (p. 10); luego nos enteramos de que es la amante del protagonista y de que tiene un estudio cuyas paredes van a decorarse con constelaciones *(ibid.)*. En el subcapítulo III, al fin, entramos en contacto directo con este personaje, al que, en las páginas iniciales, antes de que haga su aparición, el narrador nos delinea: formada intelectualmente en el gran baratillo del surrealismo y tras de haber fracasado como poeta, Mouche obtenía buenos dividendos del negocio de horóscopos por correspondencia, al tiempo que exhibía, hasta el cansancio, un «dogmático apego a ideas y actitudes conocidas en las cervecerías de Saint-Germain-des-Prés» (p. 26-27). Este ortodoxo y proclamado existencialismo de *cave* no le impedía, sin embargo, dedicarse a su rentable oficio zodiacal, lanzarse de nuevo en brazos del más onírico surrealismo, cuando el protagonista le contara del viaje que le había propuesto el Curador, o proponerle falsificar las piezas que debería traer .. y quedarse con el dinero (p. 32-33). Enrolada en la fraudulenta expedición gracias a sus buenos oficios burocráticos, Mouche seguirá dando muestras de la inconsecuencia de su «saber», de su falsedad y de su superficialidad en las páginas que preceden al subcapítulo VII. Mientras que el protagonista va afinando sus sentidos, ganando seguridad, renaciendo en la medida en que entra en contacto con

un mundo semejante a aquel en donde se había formado, Mouche se siente apagada, dejada en segundo plano. Viaja dormida en el avión (p. 41) cuando éste sobrevuela la ciudad que el protagonista contempla ávidamente, oyendo todo lo que le cuenta otro pasajero, haciéndole preguntas (p. 41-43); en una tienda de antigüedades que ofrece alhajas y artesanías coloniales que a cada paso le pondera su amante, Mouche compra un caballito de mar porque «es el hipocampo negro de Rimbaud» (p. 45); en el teatro, que tanto por su factura como por su público le recuerda al protagonista toda su infancia —una infancia que ahora se insinúa habanera—, Mouche desprecia la ópera no «porque algo chocara realmente su muy escasa sensibilidad musical, sino porque era consigna de su generación despreciar la ópera», pero, además, lo hace con ademán libresco: aquello no era más que «la *Lucía* vista por Madame Bovary en Rouen» (p. 47-48); cuando más satisfecho se encuentra el protagonista por el paseo que acaba de devolverle su niñez, Mouche declara que está fatigada (p. 49-50). Pero la veremos renacer —aun en medio de los tiros de la revuelta que los mantiene confinados en su hotel— tan pronto encuentre con quien lucir sus conocimientos. Esta Mouche-en-sociedad ya nos ha sido presentada; es más, de este modo es como la conocemos en páginas inolvidables del subcapítulo III, rodeada de toda una fauna de fracasados ansiosos de cualquier tipo de evasión. En el hotel, volverá a brillar cuando entre en contacto con una pintora canadiense a la cual la unirá algo más que el gusto por Lewis y Ana Radcliff. Luego, en la casa de ésta



en Los Altos, serán los tres artistas «locales» quienes le permitirán exhibir las inefables galas de sus conocimientos.

A estos artistas, no sólo por razones étnicas de la mayor evidencia, sino por la adoración que le rendían a Mouche, tendida en una hamaca, el narrador los llama Reyes Magos. Y Mouche, nuevo Mesías, estaba en la mejor disposición de responder a todas sus preguntas: «El tema era uno sólo: París» (p. 73).

La imagen de la adoración se convierte poco después en imagen del interrogatorio a que podía ser sometido un peregrino que hubiera visitado los Santos Lugares. Y no sólo la irónica fisonomía de los jóvenes artistas, tan acorde con el papel que representan, sino el cómodo pesebre en que descansa Mouche y la naturaleza de las preguntas que le dirigen, insondables arcanos cuya develación no admite demora, justifican esta reiteración:

> No se cansaban de pedir detalles acerca de cómo era el físico de tal jefe de escuela que Mouche se jactara de conocer; querían saber si determinado café era frecuentado aún por tal escritor; si otros dos se habían reconciliado después de una polémica acerca de Kierkegaard, si la pintura no figurativa seguía teniendo los mismos defensores *(ibid.)*.

La actualización de la repetida imagen, mediante la referencia al conocimiento que pudo tener Mouche de un «jefe de escuela» —y el modelo real de Mouche lo tuvo, y bastante—, así como a las polémicas —ya habían comenzado aquí tam-

bién las escisiones— de los existencialistas o de los abstraccionistas y a las costumbres vespertinas de algún escritor —con cuya mera enunciación los Reyes Magos pretenden mostrar que están o quieren estar muy al día—, se hace mayor aún gracias a la acotación con que el protagonista narrador continúa su relato:

> Y cuando su conocimiento del francés y del inglés no alcanzaba para entender todo lo que les contaba mi amiga, eran miradas implorantes a la pintora para que se dignara traducir alguna anécdota, alguna frase cuya preciosa esencia podía perderse para ellos *(ibid.)*.

En su prólogo de 1943 a *Muerte al invasor*, crónicas de guerra de Ilia Ehrenburg, dice Pablo Neruda: «Yo me muero de cólera viendo al jovencito azteca, cubano o argentino endilgarnos su retahíla sobre Kafka, sobre Rilke y sobre Lawrence.»[27] El indio, el negro y el blanco de Neruda recuerdan a los Reyes Magos no sólo por su simbólica encarnación de las etnias del continente, sino, en especial, por su encandilamiento, por su fanática devoción por lo que no les es propio. El protagonista narrador de la novela de Carpentier, sin embargo, aún no se muere de cólera por ello. Si interviene inmediatamente en la escena, es para molestar a su amante. Como nos lo dice, ha irrumpido en la conversación con el maligno propósito

[27] *Apud* Roberto Fernández Retamar: «Intercomunicación y nueva literatura», en *América Latina y su literatura.* Coordinación e introducción de César Fernández Moreno. París-México, UNESCO-Siglo XXI, 1972, p. 317.



de quitar a Mouche sus oportunidades de lucimiento. Les pregunta entonces a los Reyes Magos por la historia de su país, su literatura, sus tradiciones, y nota «cuán poco grato les resultaba el desvío de la conversación» *(ibid.)*. Vuelve a la carga y escoge como tema la selva. ¿Habían ido a la selva? El poeta indio se encoge de hombros, el pintor negro le informa que allí no está la cultura, el músico blanco le aclara que toda verdad artística sólo puede encontrarse en París. Reaparece una vez más la imagen de la epifanía, pero ahora, si bien los adoradores son los mismos Reyes Magos, el objeto de adoración cambia, se concreta, será «el gran pesebre de Saint-Germain-des-Prés» (p. 74).

A partir de las respuestas de los Reyes Magos a sus preguntas acerca de la selva, el protagonista narrador, prefigurando el futuro que les espera en esa ciudad, las enseñanzas siempre mutables y al mismo tiempo repetidas que recibirán, las miserias que padecerán, el agotamiento total con el que acabarán por volver a su tierra —donde está esperando por alguien que la acometa una magna tarea, la de «Adán poniendo nombre a las cosas» (p. 75)—, tras pasar revista a los *ismos* parisinos de esta centuria, burlándose del papa del surrealismo y de las cabezas clásica y postclásica del existencialismo, señalando hacia el delirio dionisíaco y el militarismo premonitorio de tanta tragedia de este siglo, de uno de los precursores de este movimiento, comenzará a recordar su propia desorientación y la de sus coetáneos, también cegados en su día por idéntico encandilamiento:

> Ciertas ideas me cansaban, ahora, de tanto haberlas llevado, y sentía un obscuro deseo de decir algo que no fuera lo cotidianamente dicho aquí, allá, por cuantos se consideraban «al tanto» de cosas que serían negadas, aborrecidas, dentro de quince años *(ibid).*

Y este recuerdo, estas consideraciones sí lo irritan, lo encolerizan contra Mouche y contra todo el mundo, despertando en él los por tanto tiempo soterrados deseos de escribir, de componer algo. Se escapa de la reunión y, al alejarse, descubre en las notas de piano que llegan de casa de la pintora, que ya el atonalismo había arribado a estas regiones.

El pasaje —y con él todo el segundo capítulo— concluye con la descripción del recital que un arpista popular, venido de muy lejos, de un pueblo del Distrito de las Tembladeras, ofrece, a cambio de un alcohol de maguey con que entonarse, en la taberna donde se ha refugiado el protagonista:

> Hubo un silencio, y con la gravedad de quien oficia un rito, el arpista colocó las manos sobre la cuerda, entregándose a la inspiración de un preludiar, para desentumecerse los dedos, que me llenó de admiración. Había en sus escalas, en sus recitativos de grave diseño, interrumpidos por acordes majestuosos y amplios, algo que evocaba la festiva grandeza de los *preámbulos* de órgano de la Edad Media. A la vez, por la afinación arbitraria del instrumento aldeano, que obligaba al ejecutante a mantenerse dentro de una gama exenta de ciertas notas, se tenía la impresión de que todo obedecía a un magistral manejo de los modos antiguos y los tonos eclesiásticos, alcanzándose, por los caminos de un primitivismo verdadero, las búsquedas más válidas de ciertos compositores de la época presente. Aquella improvisación de gran empaque evocaba las tradiciones del órgano, la vihuela y el laúd, hallando un nuevo pálpito de vida en la caja de resonancia, de cónico diseño, que se afianzaba entre los tobillos escamosos del músico. Y luego, fueron danzas. Danzas de un vertiginoso movimiento, en que los ritmos binarios corrían con increíble desenfado bajo compases a tres tiempos, todo dentro de un sistema modal que jamás se hubiera visto sometido a semejantes pruebas (p. 76).



En la economía de la novela, este momento del entrecruzarse del viaje en pos de sí mismo que realiza el protagonista, con el viaje a través del tiempo en que se inscribe —las improvisaciones del arpista son descritas como manifestaciones de la grandeza de la música de la Edad Media—, prefigura la próxima estación de ese recorrido, su ámbito medieval, pues el protagonista decidirá, tras comparar las creaciones del arpista con los mimetismos atonalistas del músico blanco, cumplir el objetivo de su viaje: internarse en la selva. Y, como sabemos, en los prodromos de la selva se encuentran las ruinas de aquella iglesia de factura medieval con el famoso ángel de las maracas.

Internarse en la selva será también, para el protagonista, borrar su pasado, renunciar definiti-

vamente a las ideas pegajosas de su tiempo, tiempo marcado por las elucubraciones de dos posguerras, y renacer como creador y como hombre.

La descripción de la maestría improvisadora del artista, en contraposición con la música que empieza a ejecutarse en casa de la pintora en el momento en que el protagonista se retira, conduce al lector a conclusiones que sería inútil formular aquí. El narrador no las da de modo explícito. Sólo dice que le «dieron ganas de subir a la casa y traer al joven compositor arrastrado por una oreja, para que se informara provechosamente de lo que aquí sonaba» (*ibid.*). Sin embargo, Alejo Carpentier las viene dando desde la época de sus primeros artículos sobre Héctor Villalobos y, para este caso en particular, valdría la pena detenerse —lo que no vamos a hacer— en esa bibliografía complementaria de *Los pasos perdidos* a la que aludíamos al principio, en la crónica aparecida en las entregas del 17 de marzo y del 4 de abril de 1946 de *El Nacional*, bajo el título de «Los problemas del compositor latinoamericano (a propósito de una obra de Juan Vicente Lecuna)», y, en ella, a los párrafos dedicados a las sonatas de *Alta Gracia* de este compositor venezolano. Basta con citar parte del último párrafo de la primera entrega: «Los mejores frutos musicales del Continente son los que se cultivan al pie y a la sombra del árbol genealógico hispanoamericano».[28]

Hombre universal como pocos, Alejo Carpentier supo llegar a través de caminos complejos, a la

[28] Alejo Carpentier: *Ese músico que llevo dentro*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980, T. 3, p. 263.



expresión más auténtica y comprometida de la realidad de su tierra y de su tiempo. En ese viaje en pos de un canto y una voz propios, *Los pasos perdidos* tienen una significación difícil de ponderar en el mero sondeo de unas páginas. Obra ardua, de pretensiones jamás exhibidas por las letras hispanoamericanas que la preceden o la siguen y susceptible, por tanto, de las más variadas lecturas, esta novela y la bibliografía complementaria a ella constituyen una documentación de primer orden para el estudio de su teoría de la novela y del arte en nuestra América y, en particular, de sus ideas en torno al compromiso político del escritor.

## ALGUNAS NOTAS SOBRE LA LITERATURA EN EL SIGLO DE LAS LUCES*

I

«Obra abierta que no esquiva la contaminación a fin de asegurar la correspondencia»,[1] *El siglo de las luces* exhibe en la vastedad de su mundo representado —mundo que abarca más de dos continentes y cerca de cinco centurias de historia—[2]

* Esta comunicación es parte de un trabajo mayor sobre la literatura en *El siglo de las luces* y fue presentado en una mesa redonda efectuada en el Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier con motivo del vigésimo aniversario de la publicación de esta novela (diciembre de 1982).

[1] Carlos Fuentes: «Carpentier o la doble adivinación», en *La nueva novela hispanoamericana*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1969, p. 48.

[2] Aunque la acción propiamente dicha se desarrolla en parte de Europa y América Latina entre 1788 y 1808, las alusiones al África y al Medio Oriente, la relación de hechos acaecidos antes del Descubrimiento y la proyec-

una muestra excelente de la inmensa cultura de su autor. Arquitectura, artes plásticas, música, ciencias y anti-ciencias, filosofía y anti-filosofía,[3] pero, sobre todo, literatura, se concentran en sus páginas y dan a esta novela la densidad cultural y la peculiar textura que la caracterizan.

Lector infatigable, consumidor de dos libros diarios, conocedor de las letras de *aquí* y de *allá*, de *entonces* y de *ahora*, dado, para utilizar sus propias palabras, al reciclaje periódico de diversas disciplinas, Alejo Carpentier vuelca sus lecturas en su obra por los caminos y con los fines más diversos, y más en su narrativa que en su trabajo crítico, polemiza con ellas, las escudriña, las juzga.

ción futura que el autor da a toda la primera parte —así como la constante alusión a hechos posteriores— justifican esta aseveración. *Cf.* «4 jóvenes novelistas preguntan a Alejo Carpentier», en *Rotograbado de Revolución*, abril 15, 1963, p. 4-5; Claude Fell: «Encuentro con Alejo Carpentier: *El siglo de las luces*», en *Estudios de literatura latinoamericana contemporánea*, México, Secretaría de Educación Pública, 1976, p. 14; Federico Acevedo: *La transformation destructures narratives dans l'oeuvre de Alejo Carpentier* Tesis de doctorado, París, 1976, p. 167-216; Ileana Rodríguez: *La política de la producción literaria en dos de las principales novelas de Carpentier.* Tesis, Universidad de California, San Diego, 1976, p. 5.

3 *Cf.* Claude Fell: op cit., p. 14: «He querido mostrar que en el momento en que el hombre, bajo la influencia de Diderot, de Voltaire y de Montesquieu, se requiere racional, la sociedad se hallaba recorrida por corrientes y manifestaciones irracionales. Es la época de los convulsos de Saint Médara, de las misas negras, de la esclavización. Por ello es por lo que he insistido en la novela en la francmasonería, en la brujería, en las prácticas de la corte de Schlewig.»



El carácter histórico de *El siglo de las luces*, subrayado por el propio Carpentier en la nota añadida al final de la novela,[4] concentró la atención de buena parte de la crítica en las revelaciones que ofrecía acerca del desarrollo caribeño de la Revolución francesa y en las fuentes históricas y documentales en que se había basado. Pero pronto el análisis pasó, del asombro o el encono despertados por el cotejo minucioso de memorias, actas, diccionarios biográficos, historias, prensa de la época,[5] al estudio de la asimilación y recreación de estas fuentes, de su elaboración artística. Ello se debió, en buena medida, a la labor de ese gran hispanista, amigo de Cuba y de Carpentier, Noël Salomon, cuyo nombre es de insoslayable y justificadísima evocación cuando conmemoramos los veinte años de *El siglo de las luces*.

Quiero partir de uno de los trabajos dedicados por Salomon a *El siglo...*, el que se titula «La source de L'évocation de Paramaribo et son élaboration littéraire dans *El siglo de las luces* de A.

4 Esta nota, que no se incluye en la primera edición francesa (París, Editorial Gallimard, 1962), comienza a aparecer en la primera edición española (México, Editorial Ediapsa, 1963).

5 *Cf.*, por ejemplo, N. Salomon y J. Haritschelhar: «Sur le Pays Basque dans *El siglo de las luces* d' Alejo Carpentier». Separata de *Langues néo-latines*, no. 176, marzo-abril, 1966. Estos investigadores descubren que en la época en que Esteban llega a esta zona no había pinos en ella, pues sólo después del Directorio comienzan a poblarse de estos árboles las Landas de Bayona. Este anacronismo bótanico debió divertir mucho a Carpentier, quien vería que se le criticaba algo similar a lo hecho por Flaubert cuando decoró el escenario de *Salambó* con cactus —que, como sabemos, son originarios de América.

Carpentier»,[6] para ilustrar la riqueza y complejidad de la urdimbre de textos trasvasados por Carpentier a su obra y, al mismo tiempo, las dificultades y sorpresas que esperan al investigador.

Como se sabe, el episodio de Paramaribo, que ocupa más de la mitad del subcapítulo XXXIII de la novela (p. 285-289),[7] se divide nítidamente en dos partes altamente contrastantes. En la primera se nos muestra a un Esteban deslumbrado por la vida pletórica de riquezas y placeres de la capital de la Guayana holandesa, totalmente opuesta a la de Cayena, de cuyos horrores acaba de escapar. En la segunda parte, Esteban descubre con espanto el tratamiento que sus amos dan a los esclavos cimarrones o levantiscos y decide cambiar su plan inicial de deshacerse de los impresos del «Decreto de abolición de la esclavitud» que le habían entregado para distribuir a los esclavos holandeses, y los hace llegar finalmente a ellos.

Salomon establece como fuente de este episodio *The narrative of a five years'expedition, against the revolted negroes of Surinam in Guaiana*, **on the** *wild coast of south America, from the year 1772 to 1777...*, del capitán inglés J. G. Stedman, cuya primera edición francesa apareció en París —*chez F. Buisson, imprimeur-libraire*—, en el año VII de la

6 N. Salomon: «La source de l'évocation de Paramaribo et son élaboration littéraire dans *El siglo de las luces* de A. Carpentier», en *Mélanges a la mémoire d' André Joucla-Ruau.* París, Ed. de la Université de Provence, 1978. T. 1, p. [353]-381.

7 Alejo Carpentier: *El siglo de las luces.* La Habana, Ediciones R, 1963. Todas las citas de esta obra corresponden a esta edición.



República, o sea en 1801-1802. Y no cabe duda de que, efectivamente, ésta es la fuente *histórica* que utiliza Carpentier, pues en una crónica suya publicada en *El Nacional* de Caracas, el 10 de agosto de 1956 —crónica que Salomon no conoció—,[8] cuenta que acababa de dar «con un libro rarísimo«, publicado en París, «en el año VII de la República Francesa», en el que su autor, «un joven capitán inglés, J. G. Stedman, que unía las artes del dibujante a un evidente talento de narrador [...] traza un viviente cuadro de la vida en Paramaribo en los últimos años del Siglo de las luces...»[9] y comenta algunos pasajes de este libro.

En su trabajo, el sabio francés destaca, como característica de la prosa descriptiva del capitán Stedman, una sensibilidad a lo Bernardino de Saint-Pierre, propia de la visión de América que se tiene en Europa en la segunda mitad del siglo XVIII, y muestra cómo Carpentier reelabora artísticamente los datos que le ofrece su fuente mediante la utilización de los maestros flamencos para la primera parte del episodio, es decir, para la descripción del paisaje, de los personajes, del modo de vida y de las riquezas de esta próspera colonia holandesa. Los Brueghel, padre e hijo, dan vida a Paramaribo, descrita por Carpentier

8 Salomon llega a pensar que Carpentier descubre el libro de Stedman cuando fue reimpreso en 1960 y que este episodio de la novela fue reelaborado o creado por el autor con posterioridad a 1958. Para todo lo que deduce Salomon de esta hipótesis, *cf.* art. cit., p. 358 y nn. 6 y 8.

9 Alejo Carpentier: «Las indias galantes», en *El Nacional*, Caracas, 10 de agosto de 1956. (A la cabeza del título: *Letra y solfa.*)

como una «ciudad con algo de kermesse flamenca y mucho de una Jauja tropical» (p. 285), lo que es una evidente alusión a las kermesses de los dos Brueghel y al «País de Jauja» del primero. Rubens, por su parte, dota de presencia a «las holandesas rubias, abundosas y muelles, casi doradas en medio de los encajes con que envolvían sus carnes» (p. 287), con alguna de las cuales trataría Esteban de holgarse. En lo que se refiere a la segunda parte del episodio, es decir, a la mutilación a la que se somete a los esclavos, de la pierna izquierda, si se han fugado, de un brazo, si han levantado la mano contra sus amos, Salomon subraya el hecho de que en su recreación artística de la obra de Stedman, Carpentier establece precisiones y modificaciones de ligero matiz que no estaban en el original. Los esclavos no fuman mientras se efectúa la amputación, como cuenta Stedman, sino mientras esperan que el cirujano los llame, y sus pipas y picadura son descritas con especial cuidado. No se les amputa cualquier pierna, sino la izquierda. Según Salomon, ello obedece al afán de verosimilitud, de singularización con que el novelista reelabora el material histórico a fin de convertirlo en literatura.

Pero de este episodio —que no es, por cierto, la única ocasión en que Carpentier se refiere a la vida de Paramaribo— puede hacerse también otra lectura, puede hallarse también otra fuente, a la vez esclarecedora y sorprendente.

Como se sabe, en su huida desesperada de Paraguay, donde la muerte ocasionada a su potencial cuñado convence a Cándido de que nunca podrá alcanzar el amor de Cunegunda, prisionera del gobernador de Buenos Aires, el protagonista del relato de Voltaire va a dar a El Dorado, mítico «País de Jauja» en el cual las riquezas tan fácilmente adquiridas por él le permiten pensar en regresar a Europa y desde allí tratar de recuperar a su amada. Tras un escabroso viaje durante el cual pierde gran parte de su fortuna, Cándido llega a Surinam, a Paramaribo, desde donde intentará partir rumbo a Burdeos. Y en la capital de la Guayana holandesa, llamada por el servidor de Cándido «término de nuestras tribulaciones y [. . .] principio de nuestra dicha»,[10] lo primero que ven es a un negro tendido en tierra, semidesnudo, al que le faltan un brazo y una pierna, la izquierda. Al preguntarle Cándido por qué se encuentra en tal estado, el negro le responde, entre otras muchas cosas, que a los esclavos que intentan huir les cortan una pierna.

Así pues, es demasiado evidente que si bien la fuente histórica de este episodio es el libro de Stedman, Carpentier organiza todo el material tomando como base el *Cándido*, el cual le proporciona, en primer lugar, la división en dos partes que en él se advierte: «País de Jauja» y sitio infernal —las que se corresponden fielmente con el orden en que aparecen el Dorado y Surinam en el relato de Voltaire—; en segundo lugar, el tono con que se inicia el episodio —tanto para los personajes del *Cándido* como para Esteban la última estación de su periplo sudamericano se presenta como término de tribulaciones y principio de di-

10 Francisco María Arouet, Voltaire: *Cándido*, Buenos Aires, Editorial Tor, s.f. p. 71.

cha—; y, por último, la precisión de cuál es la pierna cortada a los cimarrones.

Pero si reinsertamos este episodio en todo el contexto literario de la novela y, muy particularmente, si nos detenemos en las lecturas de Esteban, en sus gustos, actitudes, comentarios y aspiraciones, descubrimos que la ironía manifiesta en esta utilización del *Cándido* no se dirige solamente al lector, sino, en especial, al personaje conductor de la novela. En las páginas iniciales de *El siglo*..., cuando acaba de morir el padre y los jóvenes aún no han comenzado a encargar la multitud de libros que a lo largo de toda la novela veremos aparecer —leídos, citados, aludidos, subrayados, anotados, comentados, colocados en estantes, entongados sobre paquetes sin abrir, encima de veladores, junto a la cama, sobre la mesa a la hora de cenar—, el primero de sus sueños es el de viajar y entre las cosas que desean ver está el Voltaire de Houdon (p. 29). Y hacia las últimas, de las paredes de una de las casas por las que transitan, cuelgan viejas estampas que representan la Coronación del Busto de Voltaire, la desdichada Familia Calas (p. 370). ¿Cómo es posible entonces que Esteban, tan versado en la literatura de su siglo, tan conocedor de las tragedias del filósofo, tan buscador de su Dios, tan feliz de que en Bayona lo llamaran «El Hurón», tan diestro en «huronadas», tan víctima del falso optimismo que le produce su llegada a Paramaribo, parezca ignorar la existencia del *Cándido*, no se dé cuenta de que lo que le está pasando y lo que está viendo ya le pasó y ya lo vio el personaje de Voltaire? ¿Cómo entender que Esteban, tan preo-



cupado por la suerte que puede haber corrido el Abate Marchena, tan conocedor de su acción política como de sus traducciones, no conozca esta obra vertida a nuestra lengua por el jacobino español? A nuestro entender la respuesta está en, por una parte, el intelectualismo de Esteban que Carpentier resalta en todo momento y, por otra, en esa perspectiva tan a ras de tierra que Graziella Pogolotti ha descubierto en la actuación de este personaje; perspectiva y actitud ante la vida que le impiden darse cuenta cabal de lo que en realidad sucede.

Por lo demás, también encontramos otras muestras de la utilización dada por Carpentier a la literatura en el pasaje relativo a los amores de Esteban con una rubia y gorda holandesa (p. 287-288). En primer lugar, al referir la soledad de estas damas, abandonadas por sus esposos por el amor de «queridas de tez oscura» que tenían en sus haciendas, «donde demasiado a menudo se quedaban a dormir», antes de iniciar una digresión sobre los atractivos que tienen las negras y mulatas para los europeos,[11] Carpentier intercala una cita: *Nigra sum, sed formosa, filiae Ierusalemae. Nolite me considerare quod fusca sum quia decoloravit me Sol* (p.287),de un texto, de sobras conocido, que estará siempre en la mente y la boca de Esteban, con un gusto de burla, de alarde, de juego, que sólo puede darlo el aprovechamiento pro-

11 En esta digresión se insertan alusiones a mitos clásicos, Otelo y los etnógrafos y folcloristas cubanos. No las analizamos en esta comunicación porque esperamos abordarlas en un estudio de los excursos que pueblan esta novela, y en general, todas las obras de Carpentier.

fundo, el conocimiento íntimo: el *Cantar de los cantares*. Recordemos que al comienzo de la novela, «Esteban subido en una cumbre [...], remedaba impíamente las monsergas de algún predicador conocido, glosando un encendido versículo del *Cantar de los cantares* para divertirse con el enojo de Sofía» (p. 33) y que el gran banquete de puercos jíbaros del subcapítulo XXV —donde mi irremisible condición de latinista me obliga a ver, en el refinamiento de la volatería con que se rellenan los verracos en sitio tan inhóspito y con tanta hambre de por medio, una alusión al famoso pasaje de la *Cena de Trimalción*—[12] «al decir de Esteban, fue Bucán de Bucanes —cantar de cantares» (p. 222).

Aprovechando lo anterior debemos hacer una consideración general. El número de citas textuales o en discurso indirecto de obras literarias que aparecen en *El siglo...* es notable. En pocos casos el autor nos da la fuente, a veces da una pista aproximada o, como en la ocasión que hemos

12 Revisando las crónicas publicadas en *El Nacional*, descubrí, después de entregada esta comunicación a los editores de *Imán*, que no sólo hay aquí una alusión, al parecer, inconsciente, al texto petroniano, sino una muy carpenteriana reelaboración de una fuente histórica de inicios del siglo XVIII: las *Memorias* del Padre Labat, cura rabelesiano y amigo de bucaneros. *Cf.* Alejo Carpentier: «El buen Padre Labat», en *El Nacional*, Caracas, 27 de octubre de 1957. (A la cabeza del título: *Letra y solfa*.) Allí puede leerse lo siguiente: «Hay páginas emocionadas, en sus memorias, donde nos narra pormenorizadamente la preparación [...] del «bucán» de cochino, rociado con jugo de limón, pimienta, orégano y hierbas aromáticas, puesto sobre la brasa hasta que la piel quedara coruscante y dorada. Como si esto fuera poco, el vientre del animal era relleno de codornices y palomas torcaces [...]»



visto, la presenta sin ningún comentario o acotación. Veamos, aunque con ello se interrumpa el análisis del pasaje de los amores de Esteban con la holandesa, en el otro momento de *El siglo...* en que se nos habla de Paramaribo, los tormentos del investigador cuando se encuentra con una de estas citas en estilo indirecto, casi alusión, para la que el autor da una pista que, al final, resulta, si no falsa, muy difícil de seguir.

En el subcapítulo IV, Víctor Hugues da sus famosos aldabonazos, cuela su tarjeta de visita bajo el portón y, no bien instalado en la casa de los bohemios pero incautos jóvenes, comienza a contar su vida y andanzas por el Caribe. Dice el narrador:

> Elevado a piloto, había llegado hasta la lejana Paramaribo, ciudad que bien podía ser envidiada por muchas que se daban ínfulas [...], ya que tenía anchas avenidas sembradas de naranjos y limoneros, en cuyos troncos se encajaban conchas de mar para mayor adorno. Dábanse magníficos bailes a bordo de los buques extranjeros anclados al pie del Fuerte Zelandia, y allá las holandesas —decía, con un guiño dirigido a los varones— eran pródigas en hacer favores. Todos los vinos y licores del mundo se cataban en aquella tornasolada colonia, cuyos festines eran servidos por negras enjoyadas de ajorcas y collares, vestidas con faldas de tela de Indias, y alguna blusa ligera, casi transparente, ceñida al pecho estremecido y duro —y para aquietar a Sofía, que ya arrugaba el ceño ante la ima-

gen, la dignificó oportunamente con la cita de un verso francés alusivo a las esclavas persas que llevaban un parecido atuendo en el palacio de Sardanápalo (p. 40-41).

Antes de dirigir nuestra atención a lo que nos interesa, quisiera indicar que, también en este caso, la fuente es el libro de Stedman, y que lo que acabamos de leer es prácticamente idéntico a lo reproducido por Carpentier de esa obra en el artículo de *El Nacional* al que hicimos mención. Volvamos, pues, a la «cita de un verso francés». El contenido nos sugiere una tragedia y el resultado de la búsqueda, hasta el momento, nos indica que no hay ninguna tragedia francesa sobre Sardanápalo. La primera escrita sobre este tema es la de Byron, y lo que hay en francés y, en cierta medida, en versos, son tres óperas y una cantata, las primeras de Jules Alary, Félix Joncieres y Alphonse Duvernoy, y la última de Héctor Berlioz. Todo parece indicar que ese músico que llevaba dentro traicionó a Carpentier y que lo que recuerda en esta ocasión es el texto de una de esas piezas musicales. Sin embargo, si nos atenemos a la finalidad que el narrador reconoce en la utilización de la cita literaria, la de dignificar un momento escabroso de su relato, podría ser más simple la motivación de esta falsa cita, mucho más si se tiene en cuenta que, como nos lo indican algunas de las lecturas de Víctor Hugues —en especial, los textos con los que pretendía mejorar la pronunciación francesa de los jóvenes— y, muy particularmente, un comentario de Esteban en el subcapítulo XXXVII —«Es inculto: cita en sus discursos



lo que leyó en el último libro...» (p. 320)—, la cultura literaria del agente de la Convención y del Directorio era bastante superficial.

Concluido el paréntesis de las citas textuales o en estilo indirecto que tan lejos nos ha llevado, vuelvo al romance de Esteban con la exuberante holandesa. Así lo describe Carpentier:

> [Esteban] había disfrutado [...], de los favores de una señora madura, lectora de novelas que aún tenía por muy nuevas, como la *Clarisse Harlowe* y la *Pamela* de Richardson, pero de carnes frescas, bienolientes, siempre suavizadas con polvos de arroz usados con suntuaria prodigalidad, que lo obsequiaba con vinos de Portugal, mientras el esposo dormía en la hacienda «Egmont», por motivos sobradamente conocidos... (p. 288).

La aparición, en este contexto de dobles infidelidades, de carnes frescas y vinos de Madeira, de las novelas de Richardson, no puede ser más irónica. Los siete volúmenes de *Clarisse Harlowe* y la *Pamela* son el más lacrimógeno, entusiasta y sostenido canto a una virtud defendida a todo trance y no parecen ser las lecturas más acordes con el sentir de las damas de Paramaribo que, como le habían contado a Esteban —y por la narración de las andazas de Víctor Hugues que vimos hace un momento sabemos quién fue su informante— distinguían particularmente a los forasteros, sabedoras de las traiciones de sus esposos. Por otra parte, el considerar pasadas de moda estas novelas, lo que es a todas luces un juicio de Esteban, nos indi-

ca a las claras cuáles eran sus gustos en materia de novela erótica y lo *au courant* —como decía Víctor Hugues— que estaba. En el subcapítulo VI, al comentar la decepción de Esteban tras haber acudido a su primer prostíbulo, nos dice el narrador: «Ciertas novelas modernas de una crudeza jamás conocida, le habían revelado que la verdadera voluptuosidad obedecía a impulsos más sutiles y compartidos» (p. 61). En 1789, fecha en la que se desarrolla la acción de este subcapítulo, *Manon Lescaut* —que se escribe en 1731, pero que se publica como novela aparte, aislada de las *Memorias y aventuras de un hombre de condición*, en 1753— y, sobre todo, *Las relaciones peligrosas*, aparecida en 1782, parecen haber sido las lecturas de Esteban. En 1799, cuando tienen lugar los hechos de Paramaribo, debieron seguir siéndolo, quizás junto a las novelas de Fielding y de Sterne —aunque Esteban no muestra mucho aprecio por la literatura inglesa— y a las escabrosas aventuras narradas por Restif de la Bretonne.

Por último, no puede ser en ningún modo gratuito el nombre de la hacienda del esposo de la madura holandesa: Egmont. ¿Con él quiere aludir Carpentier a la nacionalidad de su propietario, que ha elegido como nombre para sus predios el del paladín de la libertad de los Países Bajos? ¿Se burla del drama de Goethe, escrito dos años antes de la fecha en que se desarrolla la acción, en el cual el héroe de ese nombre es vencido por un español, el Duque de Alba?

Estas ya largas pero incompletas notas sobre unos pasajes que no ocupan en *El siglo...* más de cinco páginas pueden servir para ejemplificar



cuánta riqueza de literatura hay en esta novela y cuántos caminos interesantes y reveladores esperan al investigador.

## NOTAS ACERCA DE LA FUNCIÓN DE LOS AMERICANISMOS EN EL RECURSO DEL MÉTODO Y CONCIERTO BARROCO*

### I

Uno de los aspectos del proceso creador que más atrajera la atención de Alejo Carpentier es el del lenguaje, que llega a ser, en esa teoría de la novela latinoamericana que va desarrollando al margen de su quehacer artístico,[1] no sólo preocupación constante, sino fuente generosa de lúcidos y perdurables aciertos.

En la configuración de lo que podríamos llamar su teoría del lenguaje narrativo latinoamericano, se observan varias etapas. La primera de ellas se centra en la constatación de la existencia de dos realidades lingüísticas españolas, la peninsular y la hispanoamericana, y en la función que ha de desempeñar cada una de ellas en las letras del Viejo y del Nuevo mundo.

Ya en lo que parece haber sido el primer esbozo de su credo literario hispanoamericanista —la carta a Manuel Aznar en que refuta la tesis formu-

* Conferencia pronunciada en el Simposio celebrado en Praga con motivo del octogésimo aniversario del nacimiento de Alejo Carpentier (noviembre de 1984).

1 *Cf.* J. A. Portuondo, «Alejo Carpentier: creador y teórico de la Literatura», en *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. La Habana, Editorial Casa de las Américas, 1977.

lada por *La Gaceta Literaria* de que el meridiano intelectual de toda la presunta hispanidad debía pasar forzosamente por Madrid—, Carpentier subraya esta distinción, al decir:

> Hoy América tiende a alejarse cada vez más de Europa cuando concentra serenamente sus energías creadoras. Y lo grave es que España es la Europa que más se teme, porque su influencia, *por razones de idioma*, es más avasalladora.[2]

Y en una de las conferencias pronunciadas en Caracas, en mayo de 1975, se refiere al temprano desencanto que produjera en él Azorín, propuesto por sus mayores como modelo de «prosa perfecta, admirable, digna de servir de ejemplo»,[3] pero inútil a la hora de abordar la realidad latinoamericana.

De este modo, en lo que podemos considerar una segunda etapa, Carpentier vuelve en parte los ojos hacia los patrones que le ofrece la novela de nuestro Continente y opta, a la hora de escribir *¡Écue-Yamba-O!*, por la solución que creía haber encontrado el nativismo. Todos sabemos que uno de los aspectos más débiles de la primera novela de Carpentier es, precisamente, el lenguaje, sobre todo en aquellos momentos en que aspira a repre-

2 «Sobre el meridiano intelectual de nuestra América», en A. Carpentier: *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México, Editorial Siglo XXI, 1981, p. 228 (El subrayado es nuestro.)

3 «Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana», en A. Carpentier, *op. cit*. p. 140-141.



sentar más fielmente —siguiendo los modelos de la escuela en la que se ha inscrito— el habla de sus personajes, tanto desde el punto de vista lexical, como fonético y hasta sintáctico. El glosario que, a imitación de José Eustasio Rivera,[4] insertara al final de su obra, no daba el resultado esperado. La idea misma de la mediación de un diccionario entre autor y lector significaba una degradación de la literatura.

Su estancia en París constituye un eslabón fundamental en la conciencia idiomática y latinoamericanista de Carpentier. Situado ante la opción de expresarse en francés o en español, decide que escribirá en este último su obra literaria, pero no por patriotismo —falta de patriotismo no fue, nos dice, lo que movió a Heredia o a Lafargue a hacerlo en francés—, sino por razones fundamentalmente lingüísticas:

> [. . .] preferí el castellano, rotundamente, por ser cubano de esta época y porque estimo que es un idioma espléndido, de una flexibilidad, de una riqueza, de unos recursos literarios incomparables y sobre todo porque el castellano ofrece facilidades extraordinarias al prosista y el poeta, en cuanto a la posibilidad de jugar con la frase, con los verbos, de verbalizar sustantivos, en fin, de hacer estallar el idioma cuando hace falta. Se inventa una palabra en castellano, se transforma un sustantivo en verbo, y el idioma admite de tal manera esos juegos que todo el mundo

4 *Ibid*., p. 138.

entiende y nadie encuentra que una frase sea oscura porque en ella haya un verbo insólito inventado por un escritor. Con el castellano puede hacerse todo. No así con el francés, que es un idioma terriblemente sometido a reglas, a una suerte de lógica cartesiana de la gramática misma, de la sintaxis, de la estructura.[5]

En estos años le «entra», según cuenta en otra de las conferencias caraqueñas de mayo de 1975, «como una obsesión, [. . .] la idea de América»:

> de una América que no había conocido en mis estudios escolares, sobre la cual había leído muy poco y me daba cuenta de que, sin ella, no me realizaría a mí mismo en la obra que aspiraba a hacer.[6]

Su regreso al Continente y su enfrentamiento con la realidad de nuestras tierras, sus sucesivos descubrimientos de la multiplicidad y singularidad de formas de la vida latinoamericana, lo conducen al planteamiento del problema que su teoría del lenguaje narrativo y su obra creadora tendrán que resolver: nuestra América en un mundo por nombrar. Por ello:

> El novelista de nuestros países es, pues, un poco Adán en pleno trabajo. Así como Adán, el de la *Biblia*, puso nombre a los animales

5 *Ibid.*, p. 144-145.

6 «Un camino de medio siglo», en A. Carpentier, *op. cit.*, p. 99.



> y a las plantas, así nuestros creadores de ficción deben bautizar todo lo que les rodee.[7]

Pero este bautizo no consiste en una mera nominación, porque ¿en qué tradición se inscribe lo insólito, lo nunca visto, aquello para lo cual no hay referencias?

> Heine nos habla —dice Carpentier—, de repente, de un pino y una palmera, árboles por siempre plantados en la gran cultura universal —en lo conocido por todos. La palabra *pino* basta para mostrarnos el pino: la palabra *palmera* basta para definir, pintar, mostrar, la palmera. Pero la palabra *ceiba —nombre* de un árbol americano al que los negros cubanos llaman «la madre de los árboles»— no basta para que la gente de otras latitudes vean el aspecto de columna rostral de este árbol gigantesco, adusto y solitario, como sacado de otras edades, sagrado por linaje, cuyas ramas horizontales, casi paralelas, ofrecen al viento unos puñados de hojas tan inalcanzables para el hombre como incapaces de todo mecimiento. [. . .] Esos árboles existen. Son árboles americanos que forman parte, por derecho y presencia, de la novelística americana. Pero no tienen la ventura de llamarse *pino*, ni *palmera*, ni *nogal*, ni *castaño*, ni *abedul*. San Luis de Francia no se sentó a

7 «Problemática de la actual novela latinoamericana», en A. Carpentier: *Tientos y diferencias*. La Habana, Ediciones Unión, 1966, p. 32.

su sombra, ni Puchkin les ha dedicado uno que otro verso.[8]

Se trata, por tanto, de dibujar, colorear, mostrar esa realidad dándole nacimiento para las letras.

> Esto se logra —precisa Carpentier— mediante una polarización de varios adjetivos, o, para eludir el adjetivo en sí, por la adjetivación de ciertos sustantivos que actúan, en este caso, por proceso metafórico. Si se anda con suerte —literariamente hablando, en este caso—, el propósito se logra. El objeto vive, se contempla, se deja sopesar. Pero la prosa que le da vida y consistencia, peso y medida, es una prosa barroca, forzosamente barroca, como toda prosa que ciñe el detalle, lo menudea, lo colorea, lo destaca, para darle relieve y definirlo.[9]

Sobre las características del barroquismo lingüístico, su relación con la teoría de lo real maravilloso y de los contextos y su inserción dentro de lo barroco latinoamericano, expresión cabal de la naturaleza, la idiosincrasia, el arte del Continente, trata la mayor parte de la obra teórica de Carpentier publicada a partir de los años sesenta. En el breve marco de este trabajo resulta imposible referirse a ello, pero es de la mayor importancia, para el análisis de la última etapa de su pensamiento lingüístico, resaltar que, como se ha señalado muy acertadamente, en la voluntad ba-

[8] *Ibid.*, p. 30-31.

[9] *Ibid.*, p. 31-32.



rroca de Alejo Carpentier debe verse, también, un marcado intéres por escapar a todo academicismo, a todo normativismo, en fin, al clasicismo.[10]

Si en la etapa anterior, capital, de su teoría del lenguaje narrativo latinoamericano Carpentier apuntaba fundamentalmente hacia las concepciones más generales de ese lenguaje, en el período que se abre en 1975 —y que coincide con una nueva fase de su novelística— abordará sus aspectos más concretos, sus particularidades, los retos que tiene que vencer, las dificultades que debe salvar.

Así, en la primera de las conferencias de mayo de 1975 citadas anteriormente, termina por afirmar que la nueva novela latinoamericana

> propenderá, por su asimilación cada vez mayor del vocablo de procedencia continental nuestra, por una simbiosis cada vez mayor de los modos de hablar de las distintas regiones que constituyen nuestro nuevo mundo, a crear un idioma que se irá diferenciando cada día más del idioma de los Azorín, del idioma de los Pérez de Ayala, para hacerse un modo de expresión nuestro, y que no puede ser de otro modo, enriquecido además por todas las aportaciones ineludibles y necesarias del vocabulario técnico. Yo sé que la empresa es peligrosa. Una gran responsabilidad recae en nosotros, novelistas de hoy, en este manejo, en esta recreación, en esta reconstitución de un idioma nuestro. Pero no se puede zafar

[10] *Cf.* C. Rincón, «Sobre Alejo Carpentier y la poética de lo real maravilloso americano», en *Casa de las Américas* no. 89 (1975), p. 65.

el cuerpo al problema y hay que ir adelante con esos medios que en fin de cuenta son un enriquecimiento considerable del habla inicial.[11]

Y esto es lo que dice también, con mayor precisión, casi con urgencia, en aquella conferencia dictada en Yale en 1979, «La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo», que constituye su testamento literario:

> Búsqueda de un idioma que, sin ser estrictamente tipicista, acepta los giros latinoamericanos por lo que tienen a menudo de elípticos, metafóricos, plásticos, o, sencillamente, porque su conocimiento se ha generalizado a través de todo el Continente.
> Por lo tanto: aceptación de giros sintácticos y de modismos esencialmente latinoamericanos. Forja de un nuevo idioma, sin rechazar aquellos vocablos, tomados de otros idiomas, que se nos han colado en el habla cotidiana por acción de la técnica.
> Contaminación inevitable del idioma castellano por la acción de la técnica. Ninguna necesidad sentimos aún de «dinamitar el idioma», como quiere Samuel Beckett y alguna vez logró Raymond Queneau en francés, por la sencilla razón de que, habiendo emancipado el idioma de la tutela del castellano tradicional (a lo Pereda o Galdós) estamos forjando el español de América.[12]

11 «Problemática del tiempo...», p. 157.

12 «La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo», en A. Carpentier, *La novela..., op. cit.*, p. 15.



II

Si bien los tecnicismos no ocupan un lugar demasiado ostensible en las cuatro novelas carpenterianas de los años setenta, ya que en su mayoría son relativamente conocidos por referirse a manifestaciones artísticas —la música en *Concierto barroco* o el ballet en *La consagración de la primavera*— o constituyen en buena medida arcaísmos o voces en desuso —como los términos náuticos y de derecho canónico exhibidos por *El arpa y la sombra*—, los americanismos, en cambio, las dotan de especial relieve y contribuyen a la más efectiva creación de personajes y ambientes, y a la comunicación más conveniente de ideas fundamentales del pensamiento americanista de Carpentier.

Así, en *La consagración de la primavera* —donde la contemporaneidad de la realidad abordada y la presencia de dos protagonistas-narradores significan un acercamiento mucho mayor al habla actual— gran parte de lo que va aprendiendo Vera no ya de Cuba, sino del mundo en general, se debe a la iluminación que reciben las cosas de los sustantivos o los giros verbales con que las presenta, por ejemplo, Gaspar Blanco; y mucho del costado anticonformista de Teresa se da a través de su uso frecuente de voces y frases populares. En *El arpa y la sombra* —donde hay una larga digresión del Gran Almirante sobre la incapacidad de expresar en las lenguas que conoce la nueva realidad innominada que se le ofrece a la vista y a la codicia—, los escenarios rioplatense y santiaguino por los que discurre el futuro

Pío IX, o, sobre todo, el diálogo entre el curador de la Lipsonoteca del Vaticano y un joven seminarista acerca de la canonización de Colón, están salpicados de las más variadas muestras del español de América.

Que los americanismos son, en esta etapa de su obra, un tema de gran interés para Carpentier, nos lo indican, por una parte, el hecho, confesado en una de las conferencias caraqueñas, de que en una próxima novela suya habría un personaje que realizaría «una investigación histórica sobre los orígenes de ciertos vocablos americanos» [13] y, por otra, *El recurso del método*, máximo y logradísimo exponente, en toda la literatura latinoamericana, del empleo artístico de nuestras voces.

Como se sabe, en *El recurso del método* (1974) Alejo Carpentier plasma la más certera visión del dictador latinoamericano mediante un procedimiento en apariencia nada novedoso —recuérdese *Tirano Banderas*—: la creación de un antihéroe que es la suma de los elementos más distintivos de varios sátrapas del Continente y su ubicación en un país imaginario dotado con todos los perfiles de nuestras tierras. Pero lo que distingue raigalmente esta novela de su más lejano antecedente y de las demás obras que antes o contemporáneamente se han ocupado del tirano en Hispanoamérica, es la perspectiva desde la cual se aborda el tema. Si protagonista y escenario son, aunque el autor parta de datos concretos, pura ficción —y, en gran medida, puro dislate—, el proceso histórico que allí se desarrolla corresponde a una eta-

[13] «Un camino...», p. 103.



pa muy precisa de la historia de nuestra América que es valorada con suma fidelidad y extremado rigor.

Con *Tirano Banderas* también se relaciona, en apariencias, *El recurso del método* en lo que se refiere al tema que nos ocupa: el lenguaje. Esto es así, en primer lugar, porque como el mismo Carpentier dice, Valle Inclán es «el más barroco de los escritores españoles del siglo XX» [14] y, en segundo lugar, porque don Ramón, al igual que fabrica un protagonista y un escenario a partir de elementos tomados de diversos modelos hispanoamericanos, crea un lenguaje formado de distintas hablas del Continente, en el que se yuxtapone todo tipo de americanismos. Algo, pero sólo algo de esto es lo que hace Carpentier.

En *El recurso del método* pueden advertirse, a primera vista, cuatro formas de utilización de americanismos, susceptibles de acrecentarse, con toda seguridad, tras un análisis más cuidadoso que el nuestro. Estas son:

1) el empleo aislado de sustantivos, adjetivos, verbos y locuciones propios de regiones o países bien determinados o de uso común en ellos, que en otros momentos de la obra aparecen sustituidos por otros americanismos que denotan los mismos objetos o personas, cualidades o acciones. Por ejemplo platano y banano («del banano [...] alcanzaba cotizaciones nunca vistas», p. 124; [15] «desayuno de *plátano* asado», p. 137); *gringo* y

[14] «Poblemática del tiempo...», p. 138.

[15] Todas las citas de *El recurso del método* remiten a la edición de Letras cubanas, La Habana, 1979.

*yanqui*; *campesino* y *guajiro*; *peón* y *bracero*; *pobre*, *roto* y *pelado*; *judía* y *caraota*; *frijol* y *poroto*; junto con todas las variantes para expresar el acto sexual;

2) la amplificación barroca mediante la yuxtaposición de varios sustantivos —en este caso americanismos de diverso origen— que significan aproximadamente lo mismo o que son sinónimos: *solar* y *conventillo* («donde no se le insultaba ya a la criolla, en jerga de *solar* y *conventillo*», p. 158); *cuartería* y *conventillo*; *urbanización*, *reparto* y *parcelamiento*; *piscos* y *tequila*; *guachafita*, *bochinche* y *mariquera*; *decimista* y *payador*; *cesta*, *alforja* y *jaba*; *aura* y *zamuro*; *prestamista* y *garrotero*; *conuco*, *finca* y *hato*; *locha*, *fierro*, *puya*; *soga*, *reata*, *correira*, *cabuya*;

3) la inclusión de fragmentos representativos en su totalidad de una variante específica del español americano, como, por ejemplo, la pormenorizada descripción de un día de difuntos mexicano, coronada por una anécdota dialogada (p. 108); el largo pregón de un yerbero cubano (p. 211); o textos de canciones de diverso origen (p. 45, 164, 165, 190, 198);

4) las enumeraciones, fundamentalmente de instrumentos musicales, bailes y comidas, en las que se entremezclan voces provenientes de diversas latitudes hispanoamericanas.

La comparación de los usos que acabamos de relacionar con el empleo que Valle Inclán hace de ellos, nos indica que sólo en el último caso es posible encontrar cierta semejanza, pues tanto en el autor de *Tirano Banderas* como en el Carpentier de las enumeraciones, lo que prevalece es la



intención de describir un escenario, unas costumbres, que han sido elaboradas tomando sus elementos de todas partes. Pero en la novela de Valle Inclán el empleo no sólo de vocablos, sino de formas de tratamiento —recuérdese el gran papel que en ella se asigna a los diálogos— y de construcciones sintácticas provenientes de todo el Continente, da al conjunto un carácter artificioso y exótico, difícil para el oído americano, que dista mucho de la armonía lograda por Carpentier.

Mas el análisis de la función de los americanismos en *El recurso del método* nos conduce también a otras distinciones, que ponen de relieve lo expresado anteriormente en cuanto al carácter excepcional de esta novela en relación con las que tratan el mismo tema, es decir, la acertada perspectiva histórica que le permite a su autor develar los mecanismos que se esconden tras la silla del tirano: subdesarrollo, neocolonialismo, imperialismo.

Un ejemplo significativo es el que nos proporciona el diálogo sostenido por el Primer Magistrado y Peralta, su secretario, al ser interrumpidos en su lectura de Marx y Engels por la noticia de que terminó la Primera guerra mundial, el que, pese a lo subido de alguna de sus expresiones, no tengo más remedio que citar:

> —«¡Nos jodimos!» —dijo el Primer Magistrado, que contemplaba todo aquello con seño de pocas alegrías. —«Pero, Presidente, el triunfo de la Razón, el triunfo de Descartes»...
>
> —«Mira, Peralta: con esto, pronto se nos vienen abajo el azúcar, el banano, el café,

> el chicle y el balatá. Se acabaron las Vacas Gordas [ ..] Descartes ganó la guerra, pero nosotros nos fregamos...» (p. 165).

Resulta evidente que el uso de las dos locuciones, características de zonas distintas de Hispanoamérica, a comienzo y final del pasaje, subrayan, de manera difícilmente conseguible por otros medios —el *nos fregamos* funciona como un *da capo* que remite directamente al *nos jodimos*—, el sentido de lo dicho por el tirano: la dependencia latinoamericana con respecto a las grandes potencias capitalistas.

En una crónica publicada a raíz de la aparición de *El recurso del método*, el recién fallecido Ángel Rama consideraba que en esta novela

> Carpentier apela al sistema de las generalizaciones, aprovechándose de esa tendencia sincrética tan característica de la visión europea sobre nuestra América, que tiende a homologar las más dispares formas culturales de nuestras regiones en un solo y caótico producto,

y ponía como ejemplo algunos de los usos que hemos citado.[16]

A esta interpretación lamentable que tergiversa todo el sentido del texto, respondió en su momento Alexis Márquez invocando la necesaria indeterminación geográfica y, por ende, lingüística, que el tema requería y exaltando, frente a la acusación de europeizante que se le hacía a Carpentier, su sentimiento y vocación americanistas.[17]

[16] *Apud* A. Márquez, «Dos dilucidaciones en torno a Alejo Carpentier» en *Casa de las Américas* no. 87 (1974), p. 38, 39 y 43.



Hoy, la revisión de las ideas de Carpentier sobre el lenguaje —en especial, su certeza de estar contribuyendo a la creación del español de América y la importancia que daba a los vocablos de estas tierras—, así como el análisis de la función de los americanismos en *El recurso del método* —particularmente, su comparación con *Tirano Banderas* y la certidumbre de su utilización consciente desde una perspectiva partidista—, nos permiten ratificar lo dicho por el estudioso venezolano e ir un poco más allá.

En *El recurso del método* más que fabricarse un decorado, un ambiente, a partir de elementos lingüísticos que el autor recoge aquí y allá, se integra un supramundo hispanoamericano a través de la multiplicidad de voces que en todas partes de estas tierras, con sus peculiaridades léxicas y sintácticas tienen que repetir la misma historia —que alguna vez será historia antigua— de las dictaduras que padecen o han padecido. En este sentido, *El recurso del método* merece que se la defina, *mutatis mutandis*, como novela polifónica.

## III

Aparecida también en 1974, pocos meses después de *El recurso del método*, *Concierto barroco* —noveleta que, como su título lo sugiere, resulta ser una *summa* de los postulados estéticos, del entorno literario y artístico y del humor carpenteria-

[17] *Ibid.*, no. 16 y p. 44.

nos— es en cierta medida una complementación de aquélla.

Si *El recurso del método* acogía en su espacio casi toda la geografía americana, mediante la creación de un escenario que, abierto a los dos océanos, lucía los más disímiles paisajes de nuestras tierras, *Concierto barroco* recorre en sus breves páginas, gracias a la prolongada vida de sus dos personajes protagónicos, casi todo el tiempo de esta América, desde los días de la Conquista —plasmada en la música de Vivaldi y en lo que ésta hace pensar al mexicano— y de la Colonia —retratada no sólo en los primeros decorados del relato, con sus miserias y oropeles, sino también en la historia de piratas y arzobispos que recuerda el cubano—, hasta el presente de Revolución definitiva que anunciará la tremenda trompeta de Filomeno.

Por otra parte, en ambas novelas el contrapunteo de Europa y América, ostensible tanto en el cambio de tablados sobre los que se desarrolla la acción, como en el rechazo —aun en los personajes menos positivos— de la interpretación de nuestra historia acuñada por las sapientísimas y archilógicas metrópolis, es una de las manifestaciones más ricas de esa indagación en la complejísima dialéctica de las relaciones del Viejo y el Nuevo continentes que, desde los tiempos de *El reino de este mundo*, es una constante siempre renovada en el pensamiento y la ficción de Alejo Carpentier.

Pero, además, en el segundo de estos textos también se evidencia un frecuente y muy agudo uso de las voces y giros propios del español de



nuestras tierras, así como de las gesticulaciones que lo acompañan, al tiempo que, por el camino del humor, rasgo característico de esta etapa de la narrativa carpenteriana, se medita, valiéndose para ello de ejemplos lingüísticos, en las deformaciones y simplificaciones que sufre la cultura latinoamericana a manos de europeos.

Así pues, una primera lectura de *Concierto barroco* nos informaría que en esta novela los americanismos se emplean, fundamentalmente, para afinar la caracterización del mexicano y del cubano, para precisar el contorno de sus ciudades, para dar concreción a sus recuerdos, con lo que podrá verse cómo el autor resalta la existencia de una temprana identidad latinoamericana, diversa en sus manifestaciones específicas.

Pero un análisis más detenido revela, por supuesto, matices y distingos de sobrado interés, al tiempo que despierta inquietudes y sorpresas difíciles de aquilatar por el momento.

En primer lugar, es necesario precisar que, según lo dicho anteriormente, en *Concierto barroco* se utilizan, sobre todo, mexicanismos (*huacales, teules, petacas, guacamole, chocolates, atoles, chamacos, huipil, mancuernas, elotes, tezontle*) y cubanismos (*manglares, guaracha, manatí, guabinas, naborías, naguas, bateas, ajiacos*), aunque no dejan de aparecer algunas veces acuñados o usadas con nuevas acepciones en otras regiones de Hispanoamérica (*galpón, jarano, marico, garúas*).[18]

[18] Al hablar de «mexicanismos» y «cubanismos» no ignoramos que la mayoría de los que aparecen en esta novela son, en rigor, indigenismos de origen náhuatl o arauaco y, por ende, de circulación mayor que la que habrían que

Las voces mexicanas se concentran, principalmente, en el primer capítulo, que se desarrolla, en los albores del siglo XVIII, en Coyoacán, villa limítrofe con la capital azteca, donde se estableciera Cortés después del sitio de Tenochtitlán. Se usan, por el narrador, para designar útiles (*huacales, petacas*), vestuario (*rebozo, huipil*, tocado de plumas de *quetzal*), alimentos (*chocolates, atoles*) y factura (*tezontles*) de la casa del indiano, o para indicar la procedencia de lo que ella encierra (*azteca, michoacano, abajeño*); y, por el protagonista, para reprender a su «visitante nocturna», que no ha querido probar el mal vino que están bebiendo amo y criado.

Un pudor poco científico, pero legítimamente femenino, me impide citar *in extenso* el sazonado y criollísimo diálogo que en estilo directo o indirecto libre, sostienen el mexicano y su amante en estas primeras páginas de la novela, pero no puedo dejar de comentar cómo tanto en lo que dice la dama —según acota el narrador, «con palabrejas que coloreaban su entretenido vocabulario» (p. 13)—,[19] como en lo que le responde el protagonista, se advierte, más que mexicanismos aislados, toda una variada gama de esos giros latinoamericanos que, «por lo que tienen a menudo de elípticos, metafóricos, plásticos», recomendaba Carpentier a nuestros novelistas.

---

tener de acogerse únicamente al restringido ámbito de las naciones modernas a las que referimos su empleo.

19 Todas las citas corresponden a la edición de *Concierto barroco* publicada en México, por la Editorial Siglo XXI, en 1974.



En esta muestra regocijante y fértil del aprovechamiento que hace el autor de los recursos expresivos de la lengua coloquial del Continente, hay, por lo demás, un manejo inteligentísimo de construcciones y frases que, aunque no podamos considerarlas privativas de México, tienen tan grande frecuencia de uso y tan alta significación en el ámbito azteca, que para el oído hispanoamericano resultan, aunque se empleen ocasionalmente en otros territorios, de característico sabor mexicano: «de puro lerdos», «palacio de azulejos» (p. 13).

Por otra parte, debe señalarse la presencia, tanto en ésta como en otras secciones de la novela, de voces arauacas, como *naguas, piraguas*, que, al haber sido incorporadas al castellano por los primeros cronistas de Indias, se convirtieron muy rápidamente en patrimonio común del Continente.

Mas también aparecen mexicanismos en la mayoría de los restantes capítulos, llegando a adquirir singularísima relevancia en algunos de ellos. Así, en el segundo, reencontramos la voz *huacales*, en este caso transformada en *guacales* (p. 18), con una grafía que, a nuestro entender, responde a la pronunciación caribeña exigida por el decorado de esta parte de la novela. Si la aparición de las voces arauacas a las que hemos hecho referencia, en un contexto mexicano muy cuidadosamente elaborado hasta en los frecuentes anacronismos que se advierten en la formulación de esta noveleta proviene, sin dudas, de la erudición americana de Carpentier, recurrente lector de toda la

literatura de la Conquista, la utilización de *guacales* por *huacales* en el capítulo que se desarrolla en el pueblecito habanero de Regla, quizás atestiguada por documentos cubanos de la época, nos parece debida, exclusivamente, a la sensibilidad lingüística del autor, puesta de manifiesto en muchas otras ocasiones.

En el tercer capítulo, que tiene por escenario un Madrid «triste, deslucido y pobre» en comparación con México, rico en «platas y *tezontles*» (p. 27), los mexicanismos ilustran no la añoranza que siente el indiano por su tierra, sino la falta de interés que en él suscita la patria de sus antepasados. Y esto lo plasma Carpentier a través del lenguaje de uno de los contextos más curiosamente explorados por él, el culinario:

> ante las albóndigas presentes, la monotonía de las merluzas, evocaba el mexicano la sutileza de los peces *guachinangos* y las pompas del *guajalote* vestido de salsas obscuras con aroma de *chocolate* y calores de mil pimientas... (p. 28)

El cuarto capítulo reseña la trasmutación del indiano en Montezuma durante la noche inaugural del carnaval de Venecia. Para la descripción de su primer encuentro con Vivaldi, el narrador echa mano de nuevo a algunos mexicanismos: *teocallis, teules*, y a la lexicalización —subrayada por el hecho de ofrecerse en plural— «noches tristes». Montezuma, por su parte, «que empezaba a estar seriamente pasado de copas», al oír hablar de la pintora Rosalba —aquella de cuyos cuadros se ofrecía una muestra en la casona de Coyoacán—, anota lacónicamente, mediante un giro mexicano: «yo *me* la *tiré* anoche»; y, al escuchar que se menciona a un rey de Dinamarca, tras evocar humorísticamente el cruel destino del padre de Hamlet —al cual ya se ha referido (p. 20)—, concluye asegurando que allí: «los príncipes se vuelven locos de tantos fantasmas como aparecen en los castillos, acabando por jugar con calaveras como los *chamacos* mexicanos en día de Fieles Difuntos...» (p. 38), reflexión que se repite casi textualmente hacia el final del sexto capítulo, y que, en sentido general, se enmarca en la crítica del macabro arsenal temático de Shakespeare que va a desarrollarse particularmente en esta última parte de la novela.



El séptimo capítulo da cuenta del estreno del *Montezuma* de Vivaldi y aquí, más que señalar la presencia de algún que otro mexicanismo, vale la pena detenernos en uno de los momentos más significativos de *Concierto barroco*. El indiano, desesperado ya que sus quejas por los falseamientos de la historia que aparecen en el guión operático de Giusti siempre encuentran una justificación por parte del Preste Antonio, conduce sus reproches por otro camino:

> —«¿Y ese dios *Uchilibos*?» *[pregunta el indiano]* —«Yo no tengo la culpa de que tengan ustedes unos dioses imposibles [responde Vivaldi]. Los mismos Conquistadores, tratando de remedar el habla mexicana, lo llamaban *Huchilobos* o algo por el estilo». —«Ya caigo: se trataba de Huitzilopochtli». —«¿Y usted cree que hay modo de cantar *eso*? Todo, en

la crónica de Solís, es trabalenguas. Continuo trabalenguas...» (p. 68-69).

Y, como ejemplo el Preste Antonio lanza una hilarante sarta de onomástica y toponimia náhualt: «Iztlapalalpa, Goazcoalco, Xicalango, Tlaxcala, Magiscatzin, Qualpopoca, Xicotencalt...» (p. 69), la cual, según él mismo señala, ha aprendido «como ejercicio de articulación» *(ibid.)*.

Si bien inicialmente esta enumeración puede recordarnos en cierto modo parodístico aquel poema en que Unamuno, tras hilvanar nombres de ciudades castellanas, vascas y andaluzas *—Ávila, Málaga, Cáceres / Játiva, Mérida, Córdova...»—*, concluye llamándolas «*el tuétano intraducible / de nuestra lengua española*», resulta evidente, tanto por el contexto específico en que se inserta, como por todo el sentido de la obra de Carpentier, que su finalidad es la de ridiculizar esos acercamientos simplistas y tergiversadores a la cultura latinoamericana que han caracterizado, a lo largo de los siglos, a buena parte de los europeos.[20]

Algo similar ocurre en el capítulo V con la modificación introducida por Vivaldi, Scarlatti y Haendel al estribillo de la canción cubana cantada por Filomeno y a cuyos sones se despliega una eufórica y sacrílega conga por los claustros del

20 *Cf.* J. J. Arrom: «Estudio preliminar», en Fray Ramón Pané. *Relación acerca de las antigüedades de los indios.* Nueva versión con notas, mapas y apéndices por José Juan Arrom. México, Siglo XXI, 1984. p. 14-15. Aquí se da cuenta de las «violentas utilizaciones» a las que el traductor Ulloa sometió, a mediados del siglo XVI, a los topónimos y antropónimos taínos al pasar el texto de Pané al italiano.



Ospedale della Pietá. La transformación de «*Ca-la-ba-són / Son-són*» en «*Kábala-sum-sum-sum*» (p. 45) no puede ser más divertida ni más representativa de lo que veníamos diciendo.[21]

Pero hay algo más en esta canción, y es el hecho de que en ella se intenta representar la fonética del español hablado —cantado— por los bozales o negros de nación, en cuyos rasgos encontramos algunas características de la pronunciación actual del castellano de nuestra isla: *lo sojo, lo adiente, son juego (ibid.)*.

Con esto pasamos a ocuparnos sucintamente de los cubanismos que aparecen en *Concierto barroco*, que no son muy abundantes y cuyo empleo, en muchas ocasiones, ostenta cierto paralelismo con el uso dado a las voces mexicanas.

De este modo, a comienzos del segundo capítulo, desarrollado como se ha dicho, en Regla, se describen esta villa y sus costumbres, así como las de la apestada ciudad vecina, haciendo uso de algún que otro cubanismo; y en el tercer capítulo, a las ya citadas remembranzas gastronómicas del mexicano seguirán las del cubano, y en ellas, como en las del otro, el nombre vernáculo de los alimentos del Nuevo Mundo servirá para subrayar, por contraste, la tenaz monotonía de la cocina española:

21 No creemos de todo malévolo el querer encontrar en esta hiriente burla del eurocentrismo pedante e ignorante, una alusión a la interpretación cabalística dada por Roberto González Echevarría a *El siglo de las luces* en su *Alejo Carpentier: The pilgrim at home.* Cornell University Press, 1977. Es muy probable que en 1974 Carpentier conociera, al igual que otras partes de esa obra de González Echevarría, el capítulo consagrado a *El siglo...*

ante las berzas de cada día, las alubias desabridas, el garbanzo y la col, contaba el negro los méritos del *aguacate* pescuezudo y tierno, de los bulbos de *malanga* que, rociados de vinagre, perejil y ajo, venían a las mesas de su país, escoltados por cangrejos cuyas bocas de carnes leonadas tenían más sustancia que los solomos de estas tierras (p. 28).

Ilustra la cita anterior otro hecho lingüístico y cultural de interés; si, como ya hemos visto, muchas voces arauacas entraron muy tempranamente a formar parte de la lengua continental y, en general, del idioma, vemos cómo muy a inicios del siglo XVIII algunas palabras del náhualt y lo que ellas denotaban se habían incorporado al Caribe insular: *aguacate*, por ejemplo. Lo mismo se advierte en el uso de la voz *malanga*, de origen africano, prontamente incluida en nuestro léxico. Van a ser, sin embargo, otros aprovechamientos y observaciones del habla cubana, los que Carpentier hará en esta noveleta.

En la que llamamos segunda sección del capítulo II se dedica un largo espacio a la narración, por parte de Filomeno, de la gloriosa gesta protagonizada por su bisabuelo Salvador Golomón y cantada, en muy heroicas octavas reales, por Silvestre de Balboa en su *Espejo de paciencia*, poema que inaugura nuestras letras en 1608. Carpentier cita copiosamente estas estrofas, ya de modo directo o indirecto, deteniéndose con deleite en el concierto a la fuerza barroco en que se mezclaron instrumentos y ejecutantes de tres conti-



nentes para celebrar la liberación del obispo Altamirano y la muerte del pirata hugonote. Estos hechos tan insólitos, así como la ripiosa versificación y la imaginación entre desbordada y ridícula del poeta canario residenciado en Puerto Príncipe, son subrayados constantemente por el narrador, quien no cesa de reflexionar en la extraña presencia de todas las pequeñas deidades paganas que, asomadas entre los *guayabales* de Cuba, cargadas de frutas tropicales de nombres muy locales, y ataviadas con muy indígenas *naguas*, hacía desfilar Filomeno, recordando los versos de Balboa, por su relato.

Por otra parte, se hace obligado reparar en algo que parece haber atraído en grado sumo la atención de Carpentier: la tendencia hispanoamericana —y, en especial, cubana— a abusar del lenguaje gestual o a acompañar las palabras de una excesiva gesticulación y de pintorescas onomatopeyas. Esto, que aparece ejemplificado en *El recurso del método* con los discursos miméticos de la Mayorala Elmira (p. 234, 264, etc.) y que constituirá uno de los rasgos distintivos del expresivo decir de Gaspar Blanco en *La consagración de la primavera* (1978), ahora se comenta en más de una ocasión por el narrador al describir el modo de contar de Filomeno. Así, al hablarnos del famoso concierto bayamés, dice:

atropellando remedos y onomatopeyas, canturreos altos y bajos, palmadas, sacudimientos, y con golpes dados en cajones, bateas, pesebres, correr de varillas sobre los horcones del patio, exclamaciones y taconeos, tra-

ta Filomeno de revivir el bullicio de las músicas oídas durante la fiesta memorable... (p. 25);

y, al explicar cómo el negro atacaba su relato, acota:

alzando los brazos y accionando las manos como títeres, con los dedos pulgares y meñiques movidos como bracitos, continúa la narración del sucedido... (p. 21).

Pero si interesantes son estas observaciones carpenterianas en cuanto a lo movido del habla de Cuba, más lo es la sutil utilización que da a giros y modismos de nuestro país en el capítulo VIII y último de *Concierto barroco*, proyectado hacia los días actuales tanto por la música «terrenal» de Louis Armstrong, como por los sueños de justicia de Filomeno. Aquí, no sólo en el sorprendente diálogo final entre el indiano, hombre del ayer, y el negro, hombre del mañana; sino, muy particularmente, en el largo monólogo en que se sumerge Filomeno en espera de que comience el gran concierto de jazz, la brusca violentación de la morfología y el empleo de frases y locuciones del habla popular, de «buenas y malas palabras»,[22] brindan una excelente iluminación a las ideas y a la vocación revolucionarias de Carpentier que se exponen en esta noveleta, al igual que en el resto de su obra.

Esos *yos* que serán *mases* cada día (p. 70), como dice Filomeno, haciéndonos sentir la presencia de

[22] A. Carpentier: *Ensayos*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984. p. 131.



«masas», de «*masses*» en la nada arbitraria pluralización de un gramaticalmente invariable adverbio, harán la revolución para vivir mejor en esta Tierra, «bastante jodida a ratos», pero que no es «ni tan mierda ni tan indigna de agradecimiento» (p. 81), sino, por lo contrario, «la Casa más habitable del Sistema» (*ibid.*), es decir, «el mejor de los mundos posibles».

## DEL DONOSO Y GRANDE ESCRUTINIO REALIZADO POR EL ILUSTRE ACADÉMICO EN LA BIBLIOTECA DEL PRIMER MAGISTRADO*

Narradas en complacida primera persona por su protagonista, las páginas iniciales de *El recurso del método*, instaladas en una soleada mañana del París de los años que anteceden a la Primera Guerra Mundial, presentan el retrato íntimo, la efigie doméstica del Primer Magistrado: sus gustos, sus debilidades, sus relaciones, sus costumbres, su familia; pero, sobre todo, delinean su época, una época que, en términos de historia literaria nuestra, se corresponde con la de los epígonos del Modernismo; y, en términos de historia literaria francesa, con el inicio de las corrientes más significativas del primer tercio del siglo XX.

Poco más de la mitad de estas páginas se consagran al memorioso, casi taquigráfico recuento de la inesperada visita hecha al narrador por el Ilustre Académico (p. 15-24).[1] Queremos detener-

* Comunicación presentada a la IV Conferencia Científica de la Universidad de La Habana (febrero de 1985).

[1] Todas las citas de *El recurso del método* corresponden a la edición de Letras Cubanas (La Habana, 1979).

nos en ellas porque aquí no sólo encontraremos procedimientos y recursos que ilustran la singular explotación y la apropiación de textos y personajes de los más disímiles autores, que van a caracterizar en buena medida la narrativa carpenteriana de los setenta, sino también una inesperada y sutil forma de enfocar la enmarañada dialéctica de las relaciones del Viejo y el Nuevo mundos, tema predilecto de nuestro novelista, y un animado comentario de las resonancias que alcanzan ciertas voces francesas en la poesía y aun en la vida de Hispanoamérica.

Estas páginas, por lo demás, tendrán eco y continuación en otros capítulos de la novela, a los que sólo aludiremos muy de pasada, pero que merecen la mayor atención.[2]

## I

En *Concierto barroco*, novela contemporánea y en cierto modo complementaria de *El recurso*..., resulta de gran interés el aprovechamiento que hace Carpentier de dos textos fundacionales: el *Espejo de paciencia*, que inaugura la épica de lo propio, y el *Quijote*, «que instala la dimensión imaginaria dentro del hombre».[3] Si el primero de ellos le sirve para reconstruir y calificar una época y un escenario —el concierto bayamés en que intervienen instrumentos y ejecutantes de tres conti-

2 *Cf.* p. 30, 32, 120, 121, 148, 160, 194, 206 y, especialmente, 80-84 y 104-107.

3 Alejo Carpentier: «Cervantes en el alba de hoy», en *Ensayos*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984, p. 229.



nentes es el primer y más legítimo «concierto barroco» de la historia—, y para dar linaje y cuerpo literarios a uno de sus protagonistas, la novela cervantina tendrá, más que nada, una función alusiva, irónica, humorística. Esto se evidencia tanto en el hecho de que el Indiano reprenda a Filomeno cuando comienza a contar la historia de su bisabuelo Salvador Golomón, en los términos en que el caballero manchego censuraba al joven ayudante de Maese Pedro: «Prosigue tu historia en línea recta, muchacho —interrumpe el viajero—, y no te metas en curvas ni transversales; que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y repruebas» (p. 21),[4] como en que el narrador, tras informarnos que en su viaje de Madrid al Levante el amo trató de entretener a su criado contándole la lucha de un hidalgo loco contra unos molinos, nos describa Barcelona siguiendo fielmente a Cervantes:

> Y así, luego de seguir caminos de donde siempre se veía el mar, llegaron a Barcelona, alegrándose el oído con el son de muchas chirimías y atabales, ruido de cascabeles, gritos de «aparta», «aparta», de corredores que de la ciudad salían. Vieron las naves que estaban en la playa, las cuales, abatiendo las tiendas, se descubrían llenas de flámulas y gallardetes, que tremolaban al viento, y besaban y barrían el agua. El mar alegre, la tierra jocunda, el aire claro, parece que iba infundiendo y engendrando gusto súbito en todas las gentes (p. 30-31).

4 Todas las citas de *Concierto barroco* corresponden a la edición del Siglo XXI (México, 1974).

Por otra parte, también resulta del mayor interés en *Concierto barroco* la reiterada e hilarante inquisitoria contra todo el arsenal temático de las letras europeas, desde los clásicos hasta Voltaire, en donde si bien el que peor parado sale es Shakespeare, no dejan de recibir los dardos de la burla carpenteriana Ariosto y el propio Cervantes. Las bases para el ataque, el fundamento de tan constante asedio, está en el eurocentrismo, en la negación a aceptar otros temas que no sean los propios, en despreciar los que provengan de latitudes aún no inscritas en el itinerario de los modelos tradicionales.

Algo similar ocurre en *El recurso*. . ., donde el *Quijote* presenta una vigencia más significativa, menos *alusiva*, y donde buena parte del tono, del «espíritu» de la época, del escenario y de los personajes serán suministrados por Marcel Proust. Sobre esto último se ha escrito bastante. Desde los días de aparición de la novela, se ha ido reparando en los caracteres, en el ambiente y hasta en los procedimientos proustianos explotados por Carpentier, mas no ha corrido igual suerte la indagación en torno a la presencia de Cervantes en esta obra. Pienso que ello se debe, quizás, a una falsa pista dada por el propio autor, la que ha inducido a buscar los nexos fundamentales de esta novela con la literatura española en la picaresca, con la cual, sin dudas, los tiene, pero que son más de orden genético que orgánico.

Comparado el primer capítulo de *El recurso*. . . con los seis iniciales del *Quijote*, es posible encontrar cierto paralelismo, ciertos armónicos que constituyen mucho más que meras coincidencias.



En sentido general, en ambos textos se presenta la caracterización de un personaje que, de inmediato, se lanzará a la acción en medio de inacallable vocerío. «Aquí, aquí, valerosos caballeros», grita don Quijote al comienzo de ese séptimo capítulo que lo llevará a cargar contra molinos de viento, «¡Coño de madre! ¡Hijo de puta!», aúlla el Primer Magistrado cuando descubre, al final de esta jornada, que deberá partir a sofocar un nuevo levantamiento.

Si bien la presencia y funciones de doña Tolosa y doña Molinera en la venta podrían corresponderse con las de las pupilas de Madame Yvonne; si la graciosa manera que tuvo don Quijote en armarse caballero podría encontrar remedo en la matinal llegada del barbero y el sastre a la casa de la Rue de Tilsitt; no cabe duda de que la paternalista inspección que hace el Ilustre Académico a la biblioteca del Primer Magistrado es una desternillante y funcional parodia del donoso y grande escrutino que el cura y el barbero hicieron en la librería del ingenioso hidalgo.

En ambos casos la revisión de las lecturas de los protagonistas afina en grado sumo su caracterización. Ya sabíamos que Alonso Quijano se había dado a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto que sólo se interesaba en ellos; ya conocíamos, por los cuadros y esculturas que adornaban sus salones, que el dictador lo era de la especie «ilustrado», vale decir, afrancesado. Pero ahora sabremos hasta qué punto son lo que se nos ha venido diciendo y, además, hasta qué punto marchan o no con las letras de su tiempo.

Como es de sobras conocido, el escrutino del *Quijote* proyecta la visión de Cervantes sobre la literatura que le es contemporánea tanto más que sobre la precedente; es, junto con los capítulos XLVII y XLVIII de la primera parte, presentación de *su* crítica y de *su* poética, aunque estén en boca del cura o del canónigo. Mas las opiniones del Académico y del dictador no son, en absoluto, las del autor, sino que representan, en todo el esplendor de su estulticia, los pareceres de dos autorizadísimos voceros de la «cultura oficial» de dos porciones del mundo en las que los acontecimientos que están por ocurrir y que son incapaces de prever, producirán grandes cambios.

## II

El Ilustre Académico, como el Primer Magistrado y el Estudiante, es un personaje innominado. Aparece, por primera vez, en el pasaje que comentamos, y será presentado o aludido en distintos momentos de la novela. Para su configuración, al igual que sucede con el Primer Magistrado, Carpentier acude a lo que llamara el retrato-robot. Se trata de un *collage* de rasgos, frases, gustos, poses, atuendo de distintos académicos a ninguno de los cuales es idéntico, pero con los que guarda un indiscutible aire de familia.[5] Es «académico de

5 En «L'image de Paris dans *Le Recours de la méthode*», comunicación presentada en mayo de 1984 en la Sorbona, en ocasión del coloquio internacional «Paris et le phénomène des capitales littéraires», Françoise Labarre descubre convincentemente algunas de las fuentes de Carpentier para la creación del Ilustre Académico, tanto en la carne como en las obras de León Bloy, Maurice Barres y, sobre todo, Charles Maurras. En un trabajo pos-



reciente elección» y pese a haberse mofado antes de serlo de todos los acogidos por la Cúpula, bien se cuida de buscar un lugar en que el sol haga brillar su roseta de la Legión de Honor y de haberse encargado una suntuosa espada. Sus juicios sobre lo que lee y debería leer el dictador mucho dicen de sus ideas estéticas y políticas, mas la visita que le hará el Primer Magistrado en un momento de grave crisis, nos permite descubrir más fácilmente en su *sancta sanctorum* la marca de su credo artístico. Dice el narrador:

> Allí, en el umbroso apartamento con vista al Sena, rodeado de libros antiguos, pinceladas de Hokusai, retratos de Sainte-Beuve, Verlaine, Leconte-de-Lisle, Léon Dierx, encontró el Presidente una afectuosa acogida... (p. 80).

En fin, este personaje que escribe dramas históricos o bíblicos (p. 23); que es wagneriano al punto de tener gran amistad con Sigfrido y con Cósima (p. 22), pero que defiende igualmente a *Peleas y Melisanda* (p. 30, 32); que advierte contra el «peligro marxista», contra la «literatura marxista» (p. 160); que propone como lectura a Gobineau (p. 18, 24) y alza la bandera de la latinidad frente al Kaiser Guillermo (p. 104-105); que morirá tras memorable crisis mística (p. 260), resulta ser, en lo más íntimo de sus afectos, en lo

terior, «Proust dans *Le Recours de la méthode* de Alejo Carpentier», la misma autora señala interesantes coincidencias entre el Ilustre Académico y el inefable Monsieur de Norpois de *En busca del tiempo perdido*.

más preciado de sus recuerdos, un hombre del penúltimo cuarto del siglo XIX.

Así pues, no es de extrañar que recomiende con entusiasmo, con énfasis la lectura de Léon Dierx, Albert Samain, Henri de Régnier, Maurice Rollinat, Renée Vivien y «sobre todo a Moréas» (p. 16), en los que se subraya, en general, una tendencia neoclásica. Esto, a más de informarnos del desprecio que debió sentir por Rimbaud, por Mallarmé, por los jóvenes poetas que ya en los primeros años del siglo XX introducían temas, tonos y formas novedosísimos —Claudel, Péguy, Valéry, Apollinaire—, nos manifiesta su total desconocimiento de la fortuna de las letras francesas en Hispanoamérica.

El tono de la recomendación no podía ser más generoso y grandilocuente. El Primer Magistrado la introduce con estas palabras:

> Pero de pronto, enseriándose, se da nuestro amigo a hablar de literatura en el modo intencionado y magistral que bien le conocemos, Peralta y yo, para demostrarnos que la verdadera, la mayor, la gran literatura *de acá*, es desconocida en nuestros países. (p. 16).

En ellas, de más está decirlo, la ironía carpenteriana no puede ser más patente. Porque, para sólo referirnos a cubanos ya muertos o en plena creación en los momentos en que debió efectuarse este diálogo, bastaban los ejemplos de Julián del Casal, tan influido por Samain y por Moréas, o de José Manuel Poveda, admirador incondicional y traductor de Henri de Régnier.

Mas en las palabras del visitante no sólo había recomendaciones. Las reconvenciones no faltaban.



Y en esta ocasión no es sólo Carpentier quien usa la ironía, sino la comunica igualmente a su dictador. Así, cuando el Académico emite su juicio dubitativo, ambiguo, poco seguro, como las más de las veces, acerca de *Chantecler*, de Edmond Rostand, el Primer Magistrado se permite un comentario jocoso y bien resguardado por unos prudentes paréntesis: «(El Académico ignora que, de unos años a esta parte, diez mil taguaras y casas de putas, en América, llevan el nombre de *Chantecler*. . .)» (p. 16).[6]

Y cuando anatematiza, con toda razón, el *Monsieur de Phocas*, de Jean Lorrain,[7] el dictador acota que su extraordinario éxito en el Continente se debe a las argucias propagandísticas del editor, que resulta ser el de su distinguido huésped.

Por otra parte, la desmesurada suerte de Hugo en nuestras tierras le parece al Ilustre Académico algo extraño, monstruoso; y esto lo dice en momentos en que Charles Péguy lo considera, como

6 En los carnavales habaneros de 1912 arrolló la comparsa «Chantecler» a los muy reales y maravillosos sones de esta conga:
*«Mi china ven, / mi china ven. / Me siento Chantecler, / colombiana a gozar. /* Coro:
*Mira como vengo « caminando / a lo Chantecler, / a lo Chantecler.»*
*Cf.* Fernando Ortiz: «Los cabildos afrocubanos», en *Ensayos etnográficos*. Selección de Miguel Barnet y Angel Luis Fernández Guerra. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1984, p. 39, no. 43.

7 Sobre la influencia de Lorrain en Poveda, *cf.* Alejo Carpentier: «Un ascenso de medio siglo», en *Ensayos*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984, p. 278; y Alberto Rocasolano: *El último de los raros*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983, passim.

a Corneille, la encarnación de la dimensión poética; en momentos en que su influencia se siente viva en la poesía de Claudel. Lamenta el éxito de Hugo y lo achaca a nuestra carencia de espíritu cartesiano, pero a la hora de despedirse, y tras haberle dirigido un diestro sablazo al Presidente, llega a citar algunos de sus versos y a concederle cierto mérito, al menos para los hispanoamericanos.

Sacadas, en fin, las cuentas provisionales, los cómputos más generales, se descubre que el dictador, educado por hermanos maristas con textos ejemplares del contrarrevolucionario conde de Rivarol, encandilado por las tenidas de Mme. Verdurin y por la amistad —también a precio fijo— de Gabriel D'Annunzio, pero obligado —qué remedio le quedaba— a tener los pies en la tierra si quería conservar la cabeza sobre los hombros, poseía una visión más realista, menos idealizada del panorama literario que la que le ofrecía el Académico. Hombre también de formación y gusto finiseculares, que no soportaría *Peleas y Melisanda* (p. 30-32), que no podría convivir con los cuadros y las esculturas modernas que Ofelia iba a instalar en su casa (p. 253-255), comprendía, sin embargo, la imposibilidad de compartir la admiración por el racista Gobineau que le proponía el Ilustre Académico (p. 17-18, 24), del mismo modo que sabría defender, en su momento y a su manera, frente a su distinguido amigo y en posición desventajosa, la acusación de salvajes, de bárbaros que se les hacía a las gentes de estas tierras (p. 80-83).



Punto nodal de la narrativa y la ensayística de Carpentier, el tema de las relaciones entre Europa y nuestra América adquiere, a partir de *El recurso del método*, una dimensión aún más compleja, y en ella la visión mutua de las letras de ambos continentes, la trama a menudo ilógica, arbitraria, incomprensible de sus conexiones, comienza a mostrarse más diáfana y, sobre todo, a incitar a que se la frecuente y se la estudie con un detenimiento mayor, con una óptica descolonizada y con una intención demitificadora.

## ENSAYOS DE ALEJO CARPENTIER*

No es del todo exagerado afirmar que, si bien para la mayoría de los cubanos de antes de la Revolución Alejo Carpentier era, sobre todo, el cronista excepcional, el reportero de fábulas cuyos artículos se esperaban día a día, semana tras semana o mes por mes —según fuera la frecuencia de las numerosas publicaciones periódicas con las que colaboraba desde 1923—, para los que empezamos a leer después de la Revolución —cuando los festivales del libro cubano, dirigidos por él, ya definitivamente de regreso a la patria recuperada, nos dieron en tirada masiva *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos*—, el novelista suplantó totalmente al periodista. Tanto fue así que, cuando en ocasión del gran jubileo de sus setenta años comienzan a recogerse en libros, en La Habana y Caracas, sus crónicas, quedamos literalmente

* Sobre Alejo Carpentier: *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México, Editorial Siglo XXI, 1981.

deslumbrados por la capacidad de asimilación de mundos discontinuos, en constante actualización, de quien parecía metabolizar, tanto para sus contemporáneos como para las generaciones futuras, el inmenso caudal de información y la impresionante densidad de conocimientos atesorados por su vastísima cultura.

Al autor que tantos artículos ha dedicado a géneros, compositores e intérpretes de todos los tiempos y latitudes, al libretista y poeta que, en medida mucho mayor que la que testimonia con gran modestia en sus crónicas, colaboró con los más renombrados maestros de este siglo, al autor de *La música en Cuba:* en fin, al musicólogo que fue durante mucho tiempo del brazo con el periodista y con el escritor, se había unido el teórico de la novela latinoamericana desde los días del famoso prólogo de *El reino de este mundo.* Pero si la labor musicológica y periodística de Carpentier nunca conoció descanso, si no hay hiatos en su desarrollo, tanto su producción novelística como sus escritos acerca del género que cultiva no responden a un fluir ininterrumpido, sino que se presentan como brotes, como irrupciones cuya lenta preparación atestiguan, de manera inequívoca, sus crónicas, artículos y reportajes, en los que, como ha señalado Alexis Márquez —refiriéndose específicamente a la narrativa concebida en Venezuela—, «se puede seguir paso a paso y de modo fascinante el proceso creador de esas novelas».[1] Otro tanto puede decirse de la génesis de los trabajos

[1] Alejo Carpentier: *Letra y solfa,* selección, prólogo y notas de Alexis Márquez, Caracas, Editorial Síntesis Dosmil, 1975, p. 10.



teóricos sobre esta especie literaria, aunque, por supuesto, en la formulación de su poética tiene mucho mayor peso la propia experiencia creadora del autor. De este modo, los ensayos recogidos en *Tientos y diferencias* (La Habana, 1966), a la par que coronan las inquietudes críticas de Carpentier sustentadas en múltiples páginas de su bregar periodístico, avalan, del modo más consecuente, la práctica artística plasmada en su primer ciclo novelístico.

Concebida como homenaje de sus editores al recién desaparecido escritor, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos* constituye una excelente muestra de la variedad temática, la amplitud de registros y la sostenida persistencia de su quehacer reflexivo, al tiempo que testimonia, de manera ejemplar, la vastedad de su servicio teórico al género que llevó a su absoluta madurez entre nosotros.

En esta antología de trabajos de Carpentier se recogen textos publicados, leídos o simplemente escritos —pues la selección incluye cuatro inéditos— entre 1927 y 1979, lo que le proporciona al lector la posibilidad de recorrer la parábola del pensamiento carpenteriano en más de una vertiente de su curiosidad universal. Y, como la mayoría de los trabajos agrupados en esta antología corresponde a los últimos años del escritor —1974-79— el estudioso podrá encontrar en ella materiales de la mayor importancia para el análisis particular de la segunda floración de su narrativa, concebida también en este período: textos que ofrecen a su más reciente ciclo novelístico una iluminación si-

milar a la brindada por *Tientos y diferencias* a su obra anterior.

Hombre para el cual ninguna tarea cultural carecía de importancia —recuérdese su trabajo en la radio de Francia y de Cuba—, que, como dijera Marinello, fue «durante tiempo dilatado [...] un puente de información y entendimiento que nos puso al día, nutriendo los ávidos cauces de nuestro obligado retraso»,[2] Carpentier se nos presenta en este volumen a través de formas y vías de expresión que por su naturaleza y variedad testimonian, con la mayor elocuencia, no sólo la magnitud sino, en particular, la generosidad de su talento.

Así, junto a conferencias para auditorios universitarios o académicos, en las que se abordan los más discutidos problemas de la novela actual, o a ensayos en los que la erudición hace tiempo sedimentada y la vida compartida con los mayores creadores de su tiempo se combinan con la investigación reciente, con el estudio de la más recia figura de su patria, se nos ofrecen en esta selección algunos de los reportajes ocasionados por su trascendental viaje a la Gran Sabana, los resultados de una encuesta a escritores europeos sobre la literatura latinoamericana, y una charla por televisión motivada por Carifesta de 1979, que es toda una clase magistral sobre nuestro Mediterráneo. Junto a la introducción al catálogo de una posible exposición de un pintor amigo, el prólogo

2 Juan Marinello: «Palabras de homenaje a Alejo Carpentier en el acto organizado por el Comité Central del Partido Comunista de Cuba», en *Casa de las Américas*, no. 89, marzo-abril de 1975, p. 167.



solicitado por el mayor artista del siglo para un poema suyo. Junto al discurso con que agradece, con ponderación de hijo crecido, el premio más importante de nuestro idioma, la carta juvenil en que, con tajante y lúcida madurez, proclama nuestra independencia intelectual de España. Junto a las vivencias que despiertan en él algunos textos de uno de los grandes poetas franceses de este siglo, nacido también en las Antillas, la página manuscrita —sin fecha, pero firmada— en la que parece haber querido dejar sorprendida constancia de la magnitud con que la música vivía dentro de él.

Si bien los ensayos de tema literario de *Tientos y diferencias* constituyen el núcleo central de la poética carpenteriana, por cuanto en ellos se exponen sus fundamentos capitales —su teoría de lo real maravilloso americano, de los contextos, del barroco como medio de expresión de una «realidad por nombrar»—, se establecen conceptos claves para la mejor comprensión del género —como la distinción entre novela y novelística, imprescindible para el estudio del desarrollo de esta especie en Hispanoamérica— y se apunta hacia aspectos que en el futuro devendrán programáticos en la exposición de su credo literario —como la dimensión épica de la novela y el reclamo de un novelista de más amplia cultura—, en las conferencias recogidas en el volumen que reseñamos se evidencia un notable enriquecimiento de su teorización de la novela, dado fundamentalmente por el análisis de dos elementos de sustancial importancia —el tiempo y el lenguaje—, y por la profun-

didad con que se aborda el compromiso político del novelista.

Ya en la carta a Manuel Aznar (p. 225-229), de 1927, Carpentier presenta el panorama en el que ha de ubicarse la discusión en torno al compromiso político del escritor: «Las actitudes del intelectual de América no pueden aparearse con las del intelectual de Europa. Este último [...] vive, si se quiere, en medios desconectados de toda realidad étnica o histórica» (p. 227). El compromiso político del escritor se constituye en constante de su naciente teoría, más que de la literatura, del arte latinoamericano: «desde el río Grande hasta el Estrecho de Magallanes es muy difícil que un artista piense seriamente en hacer arte puro o arte deshumanizado» *(ibid)*. Cuarenta años más tarde, en «Papel social del novelista» (p. 33-50), la misma confrontación del *aquí* y el *allá* le servirá para demostrar que, lejos de atravesar por la crisis que padece en la Europa occidental, la novela en la América Latina goza de una absoluta vigencia, determinada por su carácter forzosamente épico y por el compromiso que el novelista se ve obligado a asumir. Estas ideas, ampliadas particularmente en una de las conferencias pronunciadas en Caracas en 1975, «Un camino de medio siglo» (p. 87-111), encuentran su mayor expresión en la dictada en la Universidad de Yale en 1979, que da título a esta selección y que, por razones no sólo cronológicas puede considerarse el testamento literario de Carpentier. En ella, el compromiso político es definido como uno de los tres elementos «inseparables de la vida actual» (p. 25) que deberá aceptar el novelista latinoamericano si quiere ser el «nuevo Cronista de Indias» que los tiempos presentes y venideros reclaman con urgencia.

Tema recurrente en la ensayística de Carpentier, tema siempre presente y a veces centro mismo de su narrativa, la coexistencia de distintas edades, de épocas diversas en la realidad de Hispanoamérica, encuentra su formulación teórica en «Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana» (p.136-158):

> Ante esta presencia del pasado en nuestro presente, viviendo un hoy donde ya se perciben los pálpitos del futuro, el novelista latinoamericano ha de quebrar las reglas de una temporalidad tradicional en el relato para inventar lo que mejor convenga a la materia tratada, o valerse —las técnicas se toman donde se encuentran— de otros que se ajusten a sus enfoques de la realidad (p. 156).

Para un maestro del idioma como Carpentier, el lenguaje tiene que ser, insoslayablemente, tema de reflexión y análisis, y a él ha dedicado buena parte de su labor teórica. Pero si en la década de los sesenta apuntaba fundamentalmente hacia las concepciones más generales de un lenguaje narrativo latinoamericano al prescribir el barroquismo como medio idóneo de expresión de nuestra realidad innominada, en sus trabajos de la década siguiente abordará sus aspectos más concretos, sus particularidades. Así, en «Problemática del tiempo y del idioma...» (ob. cit.), tras un minucioso rastreo de los retos y complejidades que plantean a un novelista hispanoamericano la

inexistencia de una norma lingüística única y la proliferación de tecnicismos, concluye por proclamar la recreación del idioma, mediante la adopción de nuestras voces (p. 157), y en «La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo» propone, como tarea ineludible para el novelista, la forja de un nuevo idioma, del español de América, en el que ya no sólo tendrán relevancia particular los americanismos, sino los giros, las elipsis y los modismos latinoamericanos, junto con los tecnicismos provenientes de otras lenguas (p. 15).

De gran interés para el estudioso de *Los pasos perdidos*, el largo reportaje sobre su primer encuentro con la Gran Sabana, «Visión de América» —del cual se publican en esta selección las tres primeras entregas (p. 59-78)—, puede resultar, para el investigador de la poética carpenteriana, un material inapreciable, ya que en él no sólo es posible rastrear las fuentes de su teoría de lo real maravilloso —puesto que este viaje a la selva venezolana es anterior a *El reino de este mundo*—, sino también hallar el origen de sus ideas acerca del tiempo y el lenguaje exigidos por la narrativa latinoamericana. Bástenos recordar, en cuanto a lo que se refiere a la lengua, que este «mundo del Génesis [. . .] halla [. . .] mejor expresión en el lenguaje americano del *Popol Vuh* que en los versículos hebraicos de la Biblia» (p. 62), que esos tepuyes que parecen gigantes «más que hijos del Gerión helénico, fueron hermanos de los primeros héroes citados en el *Libro de los linajes*, de Chilam Balam» (p. 68). Si en 1931, en «América ante la joven literatura europea» (p. 51-57), Carpentier consideraba aún imprescindible el conocimiento y



la adopción de técnicas narrativas del Viejo Mundo para poder «traducir América no la mayor intensidad posible» (p. 57), ya en «Problemática del tiempo y el idioma . . .» (ob. cit.), podrá decir, al recomendar la revisión del tratamiento que dan al tiempo Proust, Virginia Woolf y Samuel Beckett, que deberá hacerse «sin imitar a sus creadores en cuanto a estilo o factura» (p. 156). El camino que lleva de una afirmación a otra parece pasar, con gran seguridad, por la Gran Sabana.

Agrupados bajo el subtítulo «Sobre poesía, música y pintura», tres trabajos en los que el autor piensa en las coincidencias de su universo americano con versos de Saint-John Perse, perteneciente a la casta de «poetas esenciales y necesarios [. . .] que nos acompañan a todo lo largo de una vida, ayudándonos a cobrar conciencia de nosotros mismos [. . .], escribiendo ellos la historia de nuestra propia existencia» (p. 199-202); recrea, a propósito de la obra de Xavier Valls, el perenne diálogo del lienzo con la vida, guiado por unos versos de Mallarmé que, en su sostenido compás de blancos y silencios, sacan a primer plano el resplandor de los espacios vacíos y los colores pálidos, apenas dibujados, del pintor catalán (p. 203-6); y recuerda, con nostalgia de quien fuera, primero, amigo entrañable, luego, destinatario de cartas que llegaban de tiempo en tiempo, y, finalmente, testigo a distancia de su último éxito, a Edgar Varèse, cuya carrera musical, llena de dudas, búsquedas, ingenuidades y caprichos, pero también de talento, conoció muy de cerca (p. 207-19).

«La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe» (p. 177-89) es, además de una lección inolvidable sobre nuestra identidad más estrecha, una muestra excepcional de la capacidad de comunicar todo su enciclopédico saber que caracterizaba a Carpentier. En el transcurso de unas breves páginas desfilan ante nosotros paisajes, leyendas, personajes, historia, que, por conocidos, no dejan de resultarnos sorprendentes al verlos concatenarse en esa síntesis que sin dejar al lado detalles, hechos secundarios, figuras decorativas, sabe seguir el hilo fundamental y dar los rasgos esenciales de este gigantesco crisol de razas y culturas.

En «A puertas abiertas» (p. 221-3), prólogo a *El entierro del conde de Orgaz*, toda la imaginería picassiana se vuelve palabra y acción en un retablo portentoso solamente comparable con el que, al conjuro de Carpentier, se levanta en la magnífica ciudad de Alcalá de Henares para asistir a un bautizo de Cervantes en fecha en que un novelista del otro lado del Atlántico recibe el premio que lleva su nombre. Si a aquél asisten minotauros y picadores, arlequines y señoritas de Aviñón, sátiros y bañistas, saltimbanquis rosados y niños azules, mezclados con el caballo de Guernica, muchos soles y algunas máscaras africanas, a este concurren los protagonistas de todas las novelas que en el mundo han sido desde que el Quijote echara a andar por él (p. 191-197).

Con «América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música» (p. 159-76) y «Martí y Francia» (p. 231-52) llegamos a los más ambiciosos estudios de Carpentier



en los campos de la música y de la literatura. El primero de ellos, que apareciera en más de una edición bajo el título más apropiado de «América Latina en su música», es, sin duda alguna, el mejor exponente del pensamiento musical carpenteriano. En él se resume, de manera quizás más efectiva que en los que dedicara a la novela –puesto que consigue que con una sola mirada abarquemos el conjunto–, toda su teorización en torno a esta sustancial esfera de la vida artística del continente: las relaciones entre el *aquí* y el *allá* son seguidas por todos los vericuetos por donde puedan conducirnos: desarrollo de géneros, tradiciones, folclor, jerarquización de valores, universalidad y nacionalidad. En «Martí y Francia» asistimos a la indagación de una importante faceta de la vida del Maestro, la de sus vínculos con la cultura francesa. Ensayo capital para el estudio de la crítica y de la poética martianas, este trabajo constituye, igualmente, un modelo de análisis y de exposición en el que, una vez más, la cultura y la curiosidad insaciable de Carpentier demuestran ser, más que las técnicas quirúrgicas tan en boga, los instrumentos fundamentales de la investigación, el método para descubrir quiénes somos.

Al recibir en 1975 el Premio Alfonso Reyes, decía Carpentier:

> Mientras el intelectual europeo se ha ido apartando de la gran tradición de los Montaigne, de los Montesquieu, de los Goethe, urgido por una «especialización» no siempre tan necesaria como se cree –salvo en las

ciencias, desde luego—, el humanista del tipo de José Martí, del tipo de Alfonso Reyes —haciendo suya la famosa divisa de Terencio: «nada humano me es ajeno»— nos mostró que podía surgir, en nuestra época, el intelectual de muy ancho enfoque, de muy ecuménica cultura que partiendo de *Nuestra América*, partiendo —como Reyes— del ámbito del Anáhuac, podía desde su mundo, desde lo auténtico y propio, contemplar el universo con mirada de latinoamericano, sin apartarse jamás de sus raíces ni de su sensibilidad...[3]

A nadie como a Carpentier mismo describen de mejor modo estas palabras. Hombre de su tiempo, plantado en su América, con una cultura que abarcaba en profundidad y extensión los más complejos sectores del saber humano, y una sensibilidad tan fina como criolla, tendrá nuevas floraciones y larga vida en la medida en que se prosiga con la publicación y la presentación en libros de los miles de artículos, crónicas y ensayos que escribió, puesto que no otra cosa, sino esto, es lo que merece quien en la hermosa página manuscrita con que se abre la selección que comentamos, confesara que los momentos más importantes de su vida fueron acompañados por temas de *La Consagración de la primavera* y de *Resurrección* —la Segunda sinfonía de Mahler.

3 Alejo Carpentier: «Palabras pronunciadas al recibir el Premio Alfonso Reyes», *Granma*, 28 de noviembre de 1975.



## HOMENAJES

### LOS POEMAS DE AMOR DE NICOLÁS GUILLÉN*

Al afiche que anuncia estas conferencias no le faltan mayúsculas ni subrayados en el título de la que hoy nos reúne, porque no vengo a hablar aquí del librito de Nicolás Guillén que, en 1964, en el año de *Tengo* y de la *Antología mayor*, publicara Fayad Jamís bajo el nombre de *Poemas de amor*, en aquella hermosa colección de «Cuadernos de poesía» de La Tertulia, sino que vengo a tratar de exponer algunas ideas tanto sobre esos poemas, como sobre otros que quedaron fuera de la selección y, en particular, sobre los que con posterioridad, es decir, entre los sesenta y los setenta y tantos años del poeta, se sumaron con tropeloso brío a los recogidos en ella. Pero, más que nada, lo que quiero es comunicarles las sorpresas o los desconciertos que me ha deparado el tratar de ordenar de alguna manera esta sin-

* Conferencia pronunciada el 2 de julio de 1982 en el Aula Magna de la Universidad de La Habana, como parte del ciclo consagrado por esa institución docente a homenajear a Nicolás Guillén por su octogésimo cumpleaños.

gular corriente, a veces sumergida, pero siempre impetuosa, de la obra poética de Nicolás Guillén.

Lo primero que salta a la vista es la carencia casi absoluta de bibliografía sobre una vertiente de la obra de nuestro poeta nacional cuya importancia atestiguan no sólo la proliferación de textos recientes a los que acabamos de aludir, sino el número de ediciones que ha suscitado en los últimos años. Bástenos recordar la publicación, entre nosotros, de *El corazón con que vivo* (1975) —que añade dieciséis textos a los veinticuatro recogidos en *Poemas de amor*—, de *Poemas manuables* (1975) —antología temática, concebida para el lector no especializado, en la que se dedica una importante sección a la poesía amorosa, representada por treinta y una composiciones— y de *Música de cámara* (1979) —donde se recoge la poesía lírica de Guillén y, por ende, su producción erótica, ejemplificada a través de cuarenta y cuatro textos—; y, en el extranjero, la aparición de la edición bilingüe publicada en Milán, en 1975, por Dario Puccini bajo el título *In qualche punto della primavera*, en la que se antologan veintisiete poemas de amor; y de la traducción francesa de *El corazón con que vivo* (1976), debida a Pierre Gamarra.[1]

Con excepción de la solapa redactada por Ángel Augier para la edición de *La Tertulia* —que pese a su brevedad obligada constituye una inmejorable guía para el estudio de esta zona de la poesía

1 No se ha tenido en cuenta para este análisis las antologías de poesía erótica en que se recoge la de Guillén ni la musicalización de sus poemas de amor.



de Guillén—, la contratapa de *El corazón con que vivo*, y página y media de la introducción de Puccini a su antología,[2] no hay, que yo sepa, nada más escrito sobre la poesía amorosa de nuestro poeta mayor.

Por otra parte, los criterios para definir qué poema suyo insertar o no en el tema erótico, tampoco dejan de ser sorprendentes. Si cotejamos las selecciones a las que hemos hecho mención, debidas en algunos casos —*El corazón con que vivo* y la antología italiana— al autor, pero en el resto, a los editores, descubrimos que varían los criterios no ya axiológicos, sino meramente clasificatorios, en más de una ocasión. Así, mientras que en *Poemas de amor*, *El corazón con que vivo*, *In qualque punto della primavera*, y *Música de cámara* aparecen como poesía erótica los dos madrigales de *Sóngoro cosongo* y el de *West Indies Ltd.*, en *Poemas manuables* los dos primeros se consignan bajo el rubro de «poemas mulatos», mientras que el último se recoge entre los «poemas de amor». Si éste es un caso límite, puesto que, como su título lo indica, la pertenencia de los tres madrigales a la poesía erótica es bastante incuestionable, en otras ocasiones no es tan fácil optar por una clasificación bien definida. Esto es lo que sucede, por ejemplo, con «Pero que te pueda ver»

*Si es que me quieres matar,*
*no esperes a que me duerma,*

2 p. 10-11.

*pues no podré despertar.*
*Muerto,*
*ay, muerto y también dormido,*
*no es ni dormir ni soñar,*
*no es ni recuerdo ni olvido.*
*Muerto,*
*ay, muerto y también dormido.*

*Mátame al amanecer,*
*o de noche, si tú quieres;*
*pero que te pueda ver*
*la mano;*
*pero que te pueda ver*
*las uñas;*
*pero que te pueda ver*
*los ojos,*
*pero que te pueda ver.*

(1.252)[3]

recogido en la mayoría de las antologías como poema de amor. Para mí, sin embargo, este poema ilustraría más cabalmente ese otro gran tema de la poesía de Guillén que es la contrapartida del que nos ocupa: el tema de la muerte. Igual reparo, pero con un margen mayor de vacilación, podría hacerse a «Nocturno».

*Llegó envuelta en la lluvia,*
*de noche. Tocó el hondo*
*portón y brilló un grito.*

3 Todas las citas de textos de Guillén son tomadas de Nicolás Guillén: *Obra poética*, T. 1 (1920-1958), T. 2 (1958-1972), La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972-1973. Al pie de las citas aparecen las cifras que indican el tomo y las páinas.



*Bajé, bajo la lluvia,*
*bajo el cielo inmediato,*
*lento de aquella noche.*
*—¡Vine! —me dijo—. ¡Vine!,*
*porque tan lejos, sola,*
*allá sola, tan lejos,*
*en aquel mundo mínimo,*
*negro, callado y húmedo*
*me moría otra vez.*
*—¡Vine! —me dijo—. ¡Vine!,*
[. . .]

(2.[209]-212)

En él, más que los reproches de una mujer abandonada a su amante infiel, nos parece oír las quejas de la muerte ante la vida. La enumeración, tanto de las exclusiones como de las inclusiones[4] de determinados poemas en la temática erótica, podría llevarnos algún rato y no nos conduciría más que a tener que aceptar lo que para todos resulta evidente: es imposible establecer en la poesía de Guillén, como en la de cualquier gran poeta, estrictos límites cartográficos.

Así pues, guiados por la sabia solapa de *Poemas de amor*, es necesario comenzar por *Cerebro y corazón*, el libro de 1922 que Guillén decidiera no publicar. Como dice allí Augier, en este libro hallamos «los versos amorosos de todo poeta adolescente [. . .] donde es frecuente la queja expresada como eco de Bécquer o como resonancia de

4 Pese a la insistencia de Augier en que «El abuelo» no es un poema de amor, aparece considerado como tal en *Música de cámara*.

Darío» y, como añade el mismo crítico en otra ocasión, cierto tufillo a Campoamor.[5]

El poema emblemático del libro, que no en vano ostenta el título de «Blasón» y es un soneto en alejandrinos, nos da la tónica de todo el poemario:

*Odio la absurda lámpara de la Filosofía,*
*porque jamás alumbra su luz una ilusión*
*y misteriosa y grave, ceremoniosa y fría,*
*busca el porqué y el cómo de las cosas que son.*

*Para vivir el sueño de la existencia mía*
*por compañero sólo me basta el corazón.*
[. . .]

(1.[13])

De las cuarenta y seis composiciones que integran el volumen, veintiuna tratan del amor. De un amor que se expresa en el lenguaje y la versificación del ocaso modernista y se desarrolla en un decorado rubendariano por el que desfilan ninfas, mujeres traidoras, amantes imposibles o novias muertas que provocan en el autor furias de fauno o toda suerte de sueños, calamidades y congojas. El ideal de belleza femenina exhibido en estos poemas, que, dicho sea de paso, es de una portentosa variedad, corresponde igualmente al canon modernista.

Sin embargo, hay en este libro una pieza tan notable como «La balada azul», recogida en todas las selecciones de esta temática:

5 Nicolás Guillén. *op. cit.*, T. 1, p. XVIII.



*Frente al mar, viendo las olas*
*la quieta orilla besar,*
*los dos muy juntos, muy juntos*
*cual no estaremos jamás,*
*ella me dijo: —Quisiera*
*ser ola blanca del mar*
*y en su cristal peregrino*
*lucir mi fino cristal.*
*O ser el mar, que se mece*
*del aire al suave compás,*
*por donde en gentil carrera*
*saltando las olas van . . .*
*Y bajo el cielo sin nubes,*
*junto a la orilla del mar,*
*prendíle un beso en los labios*
*y con amoroso afán,*
*estrechándola le dije:*
*—Mi bien, yo quisiera más;*
*ser mar, si tú fueras ola,*
*ser ola, si fueras mar.*
[. . .]

(1.48-50)

Aquí, donde la forma escogida por el poeta, el romance, no es precisamente una de las estructuras favoritas del preciosismo modernista, y en que, además, se combina el diálogo de los dos amantes, puede encontrarse una de las manifestaciones más tempranas del decir inconfundible de Nicolás Guillén.

En este sentido merece comentarse igualmente otro poema de este libro, «El espejo», que no ha tenido la suerte de ser antologado:

*Al amplio espejo —que muchas veces,*
*que muchas veces la reflejó—*
*suele asomarse mi amada muerta,*
*mas sólo puede mirarla yo.*

*En él perfila su rostro vago,*
*su rostro vago de aparición;*
*pero ese rostro sobre el espejo*
*tan sólo puede mirarlo yo.*

*Su boca me habla como en un tiempo,*
*como en un tiempo feliz me habló;*
*mas lo que dice la boca amable*
*tan sólo puede saberlo yo.*

*Y no es extraño que en un delirio,*
*que en un delirio febril de amor,*
*junte al espejo mi boca ardiente . . .*
*¡y se deshaga la aparición!*

(1. [51])

En él no sólo son la rima asonantada, las frases anafóricas, la repetición de versos, el ritmo sostenido lo que interesa, sino esa violentación de la sintaxis con un fin profundamente expresivo, que se encontrará en otro poema de amor de Guillén escrito cincuenta años más tarde: «Sólo de guitarra»:

*La tarde con ser tan alta,*
*—digo, esta tarde— y azul,*
*es pequeña, pequeñita,*
*ay, qué tarde tan bajita*
*sin usted, sin ti, sin tú.*



*Estoy el mar contemplando*
*—digo, este mar— tan grandón,*
*pero es un mar chiquitito,*
*ay, que mar tan pobrecito*
*sin ti, sin usted, sin yo.*

*Estoy mirando la Luna*
*—digo, esta Luna— brillar,*
*y la veo tan oscurita,*
*¡ay, qué Luna tan poquita,*
*sin con quien yo quiero estar!*

(2. [331])

En el poema de *Cerebro y corazón*, si bien cabría entender, desde el punto de vista lógico, el uso del verbo en tercera persona *—puede—* y el del sujeto en primera persona *—yo—* como un afán de distanciamiento, también es posible considerar este empleo, desde el punto de vista expresivo, como un recurso para subrayar, mediante la violentación de la sintaxis —y hacerlas aún más enfáticas, por lo inesperado de la enunciación— la identidad y la singularidad del sujeto: *yo*, el único capaz de mirar u oír a la amada muerta cuando se asoma al espejo.

Esta voluntad de singularización del sujeto, que en el caso del segundo poema se aplica también al objeto *—«sin usted, sin ti, sin tú* [. . .] *sin ti, sin usted, sin yo»—*, me hace recordar la obsesión de Salinas, ese gran maestro de la poesía amorosa de lengua española, expresada en más de una ocasión en *La voz a ti debida* y *Razón de amor:*

*Para vivir no quiero*
*islas, palacios, torres,*

*¡Qué alegría más alta:*
*vivir en los pronombres!*

Sólo que en nuestro poeta este querer vivir en pronombre, en el máximo grado de la singularización, debe expresarse solamente en el nominativo: *sin tú, sin yo,* y no en formas oblicuas que desvirtúan la unicidad de lo nombrado.[6]

Contemporánea o posteriores a las agrupadas en *Cerebro y corazón* son las veintiuna composiciones escritas entre 1920 y 1923, que se recogen en el primer tomo de la *Obra poética* de Guillén bajo el título de *Otros poemas.* De ellas, once son de tema amoroso y, en general, poseen las mismas características de los poemas de amor de *Cerebro y corazón.*

Al hablarnos en esta misma sala de la etapa vanguardista de Guillén, Guillermo Rodríguez Rivera ilustró con brillantez la significación de los poemas escritos entre 1927 y 1931. «La nueva musa» y «Elegía moderna del motivo cursi» —de la cual hablaremos posteriormente— conforman la nueva poética del autor, en la que se expresa una ruptura tajante con todo su decir anterior.

Si en las dos secciones ya comentadas de la obra poética de Guillén casi la mitad de las composiciones era de tema amoroso, entre las diecisiete piezas que integran esta poesía de transición sólo hallaremos cuatro poemas de amor, tres de los cuales han sido recogidos por las selecciones que se ocupan de este tema: «Tu recuerdo», aparecido en todas; «Piedra pulida», incorporado a partir de los *Poemas manuables:* y «2 semanas», el más atrevidamente vanguardista de ellos, con sus guarismos y su desenfado nihilista, acogido por *Música de cámara.*

6 Merecería especial atención, imposible de dar en estas páginas, el uso del pronombre en toda la poesía de Guillén. De igual modo, su utilización de viejos motivos de los Siglos de Oro, como el que renueva en *«Solo de guitarra»* (Jorge Manrique: *«Sin Dios y sin vos y sin mí»;* Lope de Vega: *«sin mí, sin vos y sin Dios»;* Bernardo de Balbuena: *«sin vos, sin mí, sin ser, sin Dios, sin vida»*).



Basado en un tópico de la poesía erótica española del siglo XX —piénsese en «Amada exacta» de Salinas: «Tu recuerdo eres tú misma», o en «Retorno fugaz» de Juan Ramón Jiménez: «¡No sé cómo eras, yo que sé que fuiste!» —«Tu recuerdo» es un poema en que el olvido asume corporeidad en el irse deshaciendo de la persona con quien aún se convive, pero que ya no se ama:

*Siento que se despega tu recuerdo*
*de mi mente, como una vieja estampa;*
*tu figura, no tiene ya cabeza*
*y un brazo está deshecho, como en esas*
*calcomanías desoladas*
*que ponen los muchachos en la escuela*
*y son después, en el libro olvidado,*
*una mancha dispersa.*

*Cuando estrecho tu cuerpo*
*tengo la blanda sensación de que está hecho de*
*[estopa.*

*Me hablas, y tu voz viene de tan lejos*
*que apenas puedo oírte. Además, ya no te creo.*
*Yo mismo, ya curado*
*de la pasión antigua,*

me pregunto cómo fue que pude amarte,
tan inútil, tan vana,
tan floja que antes del año
de tenerte en mis brazos
ya te estás deshaciendo
como un jirón de humo;
y ya te estás borrando como un dibujo antiguo,
y ya te me despegas de la mente
como una vieja estampa.

(1.[87]-88)

Este tema del recuerdo, que es también el tema del olvido, estará presente en muchos otros momentos de la poesía erótica de Guillén, pero expresado en el tono característico de los períodos en que surgen los poemas. Así, «Agua del recuerdo» tiene todo el aliento rítmico del libro de que forma parte: *El son entero* (1943):

*¿Cuándo fue?*
*No lo sé.*
*Agua del recuerdo*
*voy a navegar.*
*Pasó una mulata de oro,*
*y yo la miré pasar:*
*moño de seda en la nuca,*
*bata de cristal,*
*niña de espalda reciente,*
*tacón de reciente andar.*

*Caña*
*(febril le dije en mí mismo),*
*caña*
*temblando sobre el abismo,*



*¿quién te empujará?*
*¿Qué cortador con su mocha*
*te cortará?*
*¿Qué ingenio con su trapiche*
*te molerá?*

*El tiempo corrió después,*
*corrió el tiempo sin cesar,*
*yo para allá, para aquí,*
*yo para aquí, para allá,*
*para allá, para aquí,*
*para aquí, para allá . . .*

*Nada sé, nada se sabe,*
*ni nada sabré jamás,*
*nada han dicho los periódicos,*
*nada pude averiguar,*
*de aquella mulata de oro*
*que una vez miré pasar,*
*moño de seda en la nuca,*
*bata de cristal,*
*niña de espalda reciente,*
*tacón de reciente andar.*

(1.248-[249])

«Nieve» por su parte, se inserta en el tono superador de obstáculos, por llamarlo de algún modo, que prevalece en *La rueda dentada* (1972) —especialmente en el poema que da nombre al libro—:[7]

*Como la nieve cae aquí,*
*nieva también dentro de mí,*

7 «*¡Arriba y arriba la Rueda Dentada! / ¡Arriba y arriba! / ¡Arriba y arriba, dé vueltas y siga! / ¡Arriba y arriba! / Sin que falte un diente, o esté un diente roto. / Siempre mucho mucho / nunca poco poco.*» (*op. cit.* 2.282)

(Verlaine con nieve ¿no es así?)
De ti me acuerdo —ya sin ti.

¿A qué llorar, me digo yo,
por quien no llora ni lloró?
Si estuve escrito, me borró,
si ardí un instante, me apagó.

Caiga la nieve, está muy bien.
Mas no por eso va Guillén
a entristecerse si no hay quien
del mismo mal muera también.
[. . ]

(2 [337])

Pero hay también poemas en que el tema del recuerdo alcanza notas elegíacas, como «Piedra de horno», de 1944, que pese a su fecha, es más cercano al erotismo de *Sóngoro cosongo* (1931) y de *West Indies Ltd.* (1934), que al de *El son entero*. La extensión de este poema nos impide citarlo completo, pero la relación que presenta con esos libros claves para la comprensión no sólo de la poesía mulata y americana de Guillén, sino para la concreción de su ideal erótico, nos obliga a recogerlo en parte:

[. . .]
*Lentamente va viniendo tu cuerpo.*
*Llegan tus manos en su órbita*
*de aguardiente de caña;*
*tus pies de lento azúcar quemados por la danza,*
*y tus muslos, tenazas del espasmo,*
*y tu boca, sustancia*
*comestible, y tu cintura*
*de abierto caramelo.*
*Llegan tus brazos de oro, tus dientes sanguinarios;*
*de pronto entran tus ojos traicionados;*
*tu piel tendida, preparada*
*para la siesta:*
*tu olor a selva repentina; tu garganta*
*gritando —no sé, me lo imagino—, gimiendo*
*—no sé, me lo figuro—, quejándose —no sé,*
*(supongo, creo—;*
*tu garganta profunda*
*retorciendo palabras prohibidas.*
[. . .]

(2.212-[213])

Si en «Tu recuerdo», poema vanguardista, se diluye en el olvido la mujer aún presente, en «Piedra de horno» se reintegra, se reconstituye, revive, conformando la «Mujer nueva» de *Sóngoro cosongo*, inexplicablemente excluida de toda antología de poesía amorosa, «*la negra, mujer nueva* [. . .] *chorro de sangre joven /bajo un pedazo de piel fresca*», que encontrará sus himnos de bienvenida en los dos madrigales de este libro y en el de *West Indies Ltd.*, la «hembra elemental» por cuyo amor el poeta está en deuda de eterna gratitud con el Trópico.[8]

Al referirnos en el inicio de este recorrido por la poesía de Guillén al ideal de belleza femenina de sus primeros poemas, decíamos que obedecía al canon modernista. En «Elegía moderna del motivo cursi», la musa, con minúscula, del poeta, es

8 *Palabras en el trópico* (*op. cit.* 1.136)

decir, su amada, «*ya está hecha a mi modo. / Fuma. Baila. Se ríe. Sabe algo de derecho, / es múltiple en la triste comunidad del lecho / y dulce cuando grito, blasfemo o me incomodo*». Obedece, diríamos, al ideal de los *happy twenties*, a la bohemia, compañera insoslayable de la vanguardia. Pero, y entre estos poemas de transición y la «mujer nueva» de *Sóngoro cosongo*, la «hembra elemental» de *West Indies Ltd.*, ¿qué es lo que hay? A esta pregunta retórica sólo puede darse una respuesta de preceptiva: los *Motivos de son* (1930), en los que irrumpe la voz del pueblo, de los negros y mestizos, para hablarnos con su pronunciación desgreñada y rebelde, con su sintaxis turbia, con su léxico descarado y directo de que Caridá lo mantiene, se lo da to al negro bembón; de que hay una mulata presumida a la que hay que parar el ataque: «*¡que yo con mi negra tengo, / y no te quiero pa na!*»; de que alguien no quiso ver a un antiguo amor que seguramente también traicionará a su actual amante; de que hay otra mujer traidora ante cuya casa no es preciso detenerse; de que la convivencia entre una pareja, en medio de las peores adversidades, es posible si ambos ponen de su parte; de que «*amó con hambre, biejo, / ¡qué ba*»*!*; de que una americana persigue a Bito Manué; de que, en fin, no hay mejor mujer, no hay otro ideal femenino, que una negra hacendosa, divertida y amante. ¿Se trata entonces de considerar que los poemas que componen *Motivos de son* pueden incluirse entre los poemas de amor? Yo no lo creo, pero Mario Benedetti incluye a «Mi chiquita» entre los cuatro poemas de Guillén recogidos en sus *Poesías de amor hispanoamericanas*.[9]



Inicio augural de toda su poesía mayor, *Motivos de son* es también en lo que a la temática amorosa se refiere, una inversión total de los valores que habían prevalecido en la obra anterior de Guillén y, en este sentido, «Mi chiquita» ilustra cabalmente el tránsito de los madrigales de *Cerebro y corazón*, de *Otros poemas* y del retrato de la musa vanguardista, a la mujer nueva, a la hembra elemental, a los madrigales de *Sóngoro cosongo* y de *West Indies Ltd.* que sólo piden a la mujer negra que sea como es. Esta línea de la poesía de Guillén se irá suavizando, como en el son de «El negro mar»:

> —Ay, *mi mulata de oro fino,*
> *ay, mi mulata*
> *de oro y plata,*
> *con su amapola y su azahar,*
> *al pie del mar hambriento y masculino,*
> *al pie del mar.*

(1.252-[253])

y en el ya citado del «Agua del recuerdo». Sin embargo, la exigencia guilleneana de plenitud en la ostentación de todo el valor estético y erótico de la raza, no se acallará, llegando a convertirse en explosivo homenaje en uno de sus últimos madrigales —escrito en prosa, como muchos de los primeros—: «Nancy», joven negra en quien saluda

9 *Poesías de amor hispanoamericanas*. Selección y prólogo de Mario Benedetti. La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1969, p. 75-76.

la concreción de su ideal de belleza femenina, de mujer:

> Entre los dibujos inéditos de Walt Disney, a su muerte, encontraron a Nancy. Era el mismo nervioso antílope que ahora vemos, pero aún no había echado a correr, fina gacela detenida entre el cartón y el lápiz. Los ojos grandes, grandísimos y como asombrados en su inocencia; los senos breves y culpables. Pienso que su poesía es negra como su piel, cuando la tomamos en su esencia íntima y sonámbula. Es también cubana (por eso mismo) con la raíz enterrada muy hondo hasta salir por el otro lado del planeta, donde se la puede ver sólo el instante en que la Tierra se detiene para que la retraten los cosmonautas.
> Yo amo su sonrisa, su carne oscura, su cabeza africana. Su cabeza sin tostar, dicho sea para aludir a los tostadores y tostados negros burgueses que se queman la cabellera cada semana y viven esclavos del peluquero engañador. Me gusta verla, oírla (un susurro es lo que percibimos cuando habla). Soy su partidario, voto por ella, la elijo y proclamo. Grito, desaforado: ¡Viva Nancy!
>
> (2.334-[335])

Es en *El son entero* —como dijera Ángel Augier en la solapa ya tantas veces aludida y como hemos constatado en lo ya visto de este libro— donde comienza a manifestarse con mayor profusión llena de madurez, la nota amorosa en la obra de



Guillén. Pertenecen a él la «Glosa» a una de las coplas de Andrés Eloy Blanco, de serena perfección; el entrañable y tierno «Rosa tú, melancólica» y «La vida empieza a correr», que por su ritmo se emparienta con «El negro mar» y «Agua del recuerdo», ya comentados.

Entre *El son entero* y *La paloma de vuelo popular* (1958) se escriben dos de los más notables poemas de amor de Guillén: «Piedra de horno», al cual ya nos hemos referido, más cercano estéticamente a los cantos de *West Indies Ltd.*, y «Un poema de amor», que por su inmediatez, por la sinceridad de su patetismo balbuciente, por lo vertiginoso de la narración, sostenida por frases sueltas, truncas, por adjetivos yuxtapuestos, por enumeración anárquica de sustantivos, está mucho más próximo a su más reciente poesía amorosa.

En *La paloma de vuelo popular* se destacan «Ronda» y los poemas de amor suscitados por sus recorridos por otros países: «Cerro de Santa Lucía», «La pequeña balada de Plóvdiv», a los que habría que añadir aquellos surgidos en idénticas circunstancias y recogidos en *Poemas de amor*. «Ana María», «Teresa» —en los que el sentimiento es refrenado, sobrio, mediato— y «Alta niña de caña y amapola» —donde vuelve a resurgir el violento erotismo de «Piedra de horno».

El próximo libro en que Guillén aborda este tema será *La rueda dentada*, en el que por vez primera se dedicará una sección —ex *corde*— al amor. Aquí, junto a poemas como «Nancy», se agrupan «Solo de guitarra» y «Nieve», ya comentados, «El árbol», «Pas de téléphone», «A veces», «Canción», «Una fría mañana», «Cómo no ser ro-

mántico», en los cuales el dolor y la angustia de una pasión que se siente en precario, al descubierto, inerme, son matizados por la ironía y la plenitud vital de quien conoce bien toda la gama de inquietudes que provoca la fragilidad del amor, pero que persiste en su disfrute. Un humor maduro, sereno, un tanto irónico, preside poemas como «Pas de téléphone»...:

*La lluvia, el cielo gris*
*Pas de téléphone*
*lejos de ti.*
*(Me duele el corazón.)*

*¿Qué hacer para saber*
*si ahora, en esta hora*
*de lluvia y cielo gris*
*te duele el corazón*
*como me duele a mí?*
*Pas de téléphone*
*lejos de ti.*

*Ay, en París*
*mejoraría la situación*
*un pneumatique.*
*Oh mi adorada, pero aquí*
*no existe el pneumatique,*
*y pas de téléphone*
*lejos de ti.*

*Tus ojos de ámbar quiero*
*sentir cerca de mí;*
*saber si en esta tarde*
*de lluvia y cielo gris*
*te duele el corazón*
*como me duele a mí.*



*Pas de téléphone*
*lejos de ti.*

2.332-[333])

Con esto termina nuestro recorrido por la poesía amorosa de Guillén, siempre con la esperanza de no haber terminado con ella, porque no sé por qué intuyo o quiero creer, que por este camino nuestro poeta seguirá dándonos sorpresas.

Cuando hace algunos años descubrí la *Jornada en sonetos* de Alfonso Reyes —al que quizás por la muerte trágica del padre, por sus poemas brasileños, por «Golfo de México», por la Glosa» que todos nos sabemos asocio a Guillén— recordé la vitalidad inquebrantable de nuestro poeta. Permítaseme, para finalizar, que cite el soneto que me trajo a Guillén a la mente, porque, *mutatis mutandis*, mucho de lo que en él se dice, especialmente en los tercetos, se le podría aplicar:

*Si te dicen que voy envejeciendo*
*porque me da fatiga la lectura*
*o me cansa la pluma, o tengo hartura*
*de las filosofías que no entiendo;*
*si otro juzga que cobro el dividendo*
*del tesoro invertido, y asegura*
*que vivo de mi propia sinecura*
*y sólo de mis hábitos dependo,*

*cítalos a la nueva primavera*
*que ha de traer retoños, de manera*
*que a los frutos de ayer pongan olvido;*

*pero si sabes que cerré los ojos*
*al desafío de unos labios rojos,*
*entonces puedes darme por perdido.*

(*La señal funesta,* 1)

## LECCIÓN PARA EL MOMENTO*

Qué hermoso es comprobar cómo el tiempo, «con su fluir callado», lejos de borrar ángulos al parecer sólo circunstanciales de la personalidad de Juan Marinello, logra sacarles el bruñido de lo esencial, de lo inmanente, de lo imperecederamente útil. El coloquio que ahora nos reúne, los temas de tanta trascendencia que nos ocupan en estos días de urgente movilización de conciencias, ponen de relieve, entre el gran caudal de cualidades mayores de Marinello, aquellas suyas de saber convocar a un impostergable servicio de humanidad, de poder concitar voluntades dispares para un esfuerzo de cordial y previsora unión.

¿Cómo lograba hacerlo? ¿De qué modo llegó a constituirse en guía no sólo de quienes compartían sus ideales revolucionarios, sus destierros y sus prisiones —«*Tu plenitud serena / sirviendo de sostén a la cadena / de nuestro breve grupo de cubanos*»: así lo recuerda Mirta Aguirre en México—, sino también de aquellos, de dentro y de fuera, que, en aun fugaz coincidencia, encontraban en su palabra el firme asidero que les permitiría orientarse, arriesgarse por arduos tiempos procelosos?

* Comunicación presentada en la Jornada Internacional convocada con motivo del 85° aniversario del nacimiento de Juan Marinello (noviembre de 1983).



Maestro de sus más inmediatos coetáneos y, luego, de hombres de todas las edades, Marinello, el «cubano universal» —según el cortés mas siempre cauto decir de Alfonso Reyes—, vio nacer y crecer su lúcida y ardiente militancia revolucionaria en el trato continuo y profundísimo con el pensamiento y la obra del más universal de los cubanos: aquel para quien «patria es humanidad». Estudioso de toda faceta del quehacer martiano, desde el entrañable bregar con una lengua que era prisión y ala, hasta el agónico afán por desuncirnos del oneroso dogal que apenas comenzaba a trenzarse, Marinello aprende de su maestro, del Maestro, la ejemplar lección de confianza y esperanza en el hombre, en su posible ascenso, que es punto de partida insoslayable para todo revolucionario.

Para Martí, como dijera Marinello, «todo hombre es una posibilidad latente de excelencia y creación»,[1] y a la explotación más productiva de esas potencialidades, a su conducción hacia los caminos que llevan no a la excepcionalidad de una realización moral o estética meramente personales, sino a esa concreción suma que es la plenitud del hombre en el inventar, el hacer y el luchar en y por una sociedad nueva, dedicó nuestro homenajeado buena parte de su larga y fértil vida. Cima también él, como su maestro, de su pueblo, supo contribuir de manera ejemplar a que llegara el día «en que los hombres sean todo cul-

[1] Juan Marinello: «Discurso pronunciado en la clausura del III Seminario Juvenil Nacional de Estudios Martianos», en *Anuario Martiano,* no. 6 (1976), p. 322.

minación, por el propósito limpio, que es el que da la grandeza».[2]

Al pasar revista, en su conjunto, a los personajes cuyas semblanzas —por llamar de algún modo a estas palpitantes presencias— pueblan los dos tomos de *Contemporáneos* (La Habana, 1964, 1976), Graziella Pogolotti señalaba hacia los rasgos comunes que se advierten en ellos, hacia los valores humanos que comparten y que les permiten integrar tan variada y fecunda galería: «una vocación de servicio, una lealtad básica, una actitud consecuente».[3] El poder descubrir estos perfiles en los hombres de su tiempo y el saber tomarlos como puntos de arranque para una larga carrera de azares y de logros de muy dilatada floración, fueron magistral legado de Juan Marinello, del que debemos aprender para el exigente combate de nuestro momento.

Aquella memorable cruzada «Por la escuela cubana en Cuba libre», a la que en buena medida muchos de los que tenemos más de treinta años y menos de cincuenta, debemos una mirada más limpia y más clara de lo nuestro, fue muestra elocuente, y, lamentablemente poco estudiada, de su capacidad de aunar voluntades, de vencer discrepancias menores ante un objetivo fundamental. La creación, en días de cruenta lucha y de humillante sumisión, de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo y, en días de victoria recién conquistada,

2 Juan Marinello: «Recuento y perspectiva. Veinte años de meditación martiana», en *Dieciocho ensayos martianos*, La Habana, Editora Política, 1980, p. 192.

3 Graziella Pogolotti: «Las afinidades electivas», en *Universidad de La Habana*, no. 201 (1974), p. 156.



de la nueva Universidad cubana, confirman de modo categórico su inteligente don de conciliar criterios y pareceres si no encontrados, al menos disímiles, en una gestión unánime de urgencia y previsión. Ello fue igualmente patente en su «momento español», en su defensa de la Unión Soviética, en su entrega a la lucha por la paz. Sólo que entonces, este poder suyo alcanzó dimensión universal y contribuyó a abrazar —y a salvar— a mucha mente lúcida y honesta de muy distantes latitudes.

En tanto se nos preparen los tomos de la pródiga correspondencia de Marinello, que por las muestras que él mismo diera a conocer en diversas ocasiones, se revela como uno de los más ricos epistolarios de nuestra cada vez más telegráfica y telefónica centuria, debemos basarnos en sus *Contemporáneos*, «noticia y memoria», objeto y sujeto, para tratar de descubrir, siquiera fugazmente, la trama de esos «hilos invisibles» con los que fue tejiéndose la más ecuménica proyección de la intelectualidad cubana de este siglo.

Libro, como todos los suyos, suscitador de apasionados comentarios, concitador de críticos de altos quilates, en *Contemporáneos* se da en igual medida, la talla de los congregados y del que convoca. Hablando de Martí en Marinello, ha dicho Roberto Fernández Retamar:

> En reiteradas ocasiones, Marinello advirtió cómo en los vívidos retratos que Martí trazó de las personalidades que admiró y amó, con frecuencia se pintó a sí mismo. ¿No es acaso este también el caso de Marinello cuando,

más de una vez, escribe sobre su admirado y amado Martí? ¿No trazó en esas ocasiones su mejor retrato?[4]

Coincidimos plenamente con el querido profesor y amigo, pero pensamos que en la pintura de los rasgos de sus contemporáneos, como en la que hizo Martí de los suyos, hay también mucho de boceto, de apunte, de sorprendido o reflexivo descubrimiento de sus propios perfiles. Mario Benedetti, en su excelente comentario a este libro, señala muy certeramente hacia ello al titularlo «Contemporáneos y complementarios»,[5] y Vicentina Antuña, que ve «en su obra, como en la de Martí, una permanente preocupación por sacar a buena luz los valores humanos esenciales»,[6] apunta, además, hacia la talla didáctica de este texto, en la que obligadamente tendremos que detenernos.

Hay sin duda en las páginas de *Contemporáneos*, en la entrega del «gesto intransferible», del «perfil íntimo» de esos varones ejemplares, no sólo un sentido de responsabilidad: «Quien gozó una vez la cercanía de un hombre extraordinario debe trasmitir, a los que no llegaron a tiempo a la gracia de su presencia, una estampa —que siempre será infiel— de su aura física»;[7] un cierto orgullo, un algo de desquite frente a aquel que «*gota a gota desgrana nuestra vida / y deja siempre en su implacable huida / a golpe y golpe el corazón marcado*»:

> Es pena grande que el encanto personal, cuando es penacho del otro encanto, no pase a la inmortalidad como la obra que corona. Eso vamos ganando a los que nos sigan en la vida: nuestros descendientes conocerán los versos del poeta, pero no su humanidad iluminada y cordial.[8]

Pero lo que fundamentalmente encontramos aquí es el afán por dar, a los que han de proseguir estos caminos, una lección entrañable. Por ello en el prólogo a este libro, dice:

> Aunque nuestros jóvenes escritores y plásticos no acostumbran fijar su atención en la obra de ayer, creyendo con frecuencia y error que en ellos comienzan el arte y la vida, no sería descaminado que alguna vez decidieran enterarse de las raíces del mundo que están transformando con tan impetuosa gallardía. De hacerlo, se sorprenderían sin duda de cómo el mundo penúltimo contiene, en palpitación ansiosa, mucha inquietud convertida

4 Roberto Fernández Retamar: «Martí en Marinello», en *Casa de las Américas*, no. 103 (1977), p. 67.

5 Mario Benedetti: «Contemporáneos y complementarios», en *Casa de las Américas*, no. 103 (1977), p. 104-107.

6 Vicentina Antuña: «Juan Marinello: maestro emérito de la cultura cubana», en *Universidad de La Habana*, no. 201 (1974), p. 20.

7 Juan Marinello: «Imagen de Silvestre Revueltas», en *Ensayos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977, p. 530.

8 Juan Marinello: *Contemporáneos. Noticia y Memoria* T. 1, La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1964, p. 104.

ahora en conquista sorprendente. De la lectura de estos testimonios queda bien claro, además, que nuestros conciudadanos de libro y pluma integran, en lo primordial, un honroso destacamento de servidores del mejor querer colectivo. Y que ello es buena realidad americana, lo evidencian los creadores de nuestras tierras que dejan aquí su aporte esperanzado. En todos ellos, como en nuestros compatriotas de mayor tamaño, es visible una postura de la mejor fecundidad: todos viven como en suspenso, con la vista puesta en el desarrollo futuro de sus criterios y previsiones. Sería equivocado pedirles a los escritores y plásticos del nuevo tiempo que suscribiesen sin reserva lo dicho por sus predecesores; pero es pertinente solicitarles que mantengan, sobre niveles distintos, la postura ejemplar que señalamos.[9]

«Con la vista puesta en el desarrollo futuro de sus criterios y previsiones» vivió también Marinello, y una de las mayores satisfacciones de quienes con él recorrieron parte de su parábola, fue verlo activo y fecundo, en ese futuro que es nuestro presente, «bajo un fulgor de sueño conquistado».

Con la mirada igualmente lanzada hacia el futuro desde una edad en que a muchos se les nublan la vista, la razón y, peor aún, el corazón nos presenta Marinello en estas páginas a dos magníficos protagonistas de la historia literaria de

9 *Ibid.*, p. 13.



nuestro continente: Enrique González Martínez (1871-1952) y Baldomero Sanín Cano (1861-1957), que al final de sus vidas y en su gloria, abrazaron, con vigor juvenil y fe en el hombre, la causa de la lucha por la paz.

Las cartas reproducidas por Marinello como comentarios e ilustración a su homenaje a los ochenta años del poeta mexicano y a los noventa del ensayista de Colombia, nos muestran, en la cálida acogida con que éstos favorecen y ponderan sus proposiciones, sus rectificaciones, sus anhelos, el infatigable combate de nuestro eminente profesor, de nuestro gran prosista, su constante llamado a toda puerta acogedora, a todo oído receptivo.

La lección de estos viejos, de estos jóvenes prodigiosos, como los definiera Marinello, es sobrecogedora, pero no, felizmente, aislada. Al margen de ejemplos soberanos de otras latitudes, como el de Antonio Machado, que tanto conmoviera a nuestro autor, los cubanos tuvimos, en su crítico momento, la audaz y comprometida radicalización de Enrique José Varona, otro de los pobladores de *Contemporáneos*, y en nuestros días y en un medio hostil, la de José Juan Arrom, de modesta pero ferviente y aun riesgosa combatividad. Como dijera Marinello:

> Ellos contradicen del modo más gallardo la desprestigiada afirmación de que la entereza civil tiene obligada relación con los años, y se levantan contra la cobarde especie de que en nuestras tierras dependientes el hombre de sensiblidad y de pensamiento ha de acomodarse a una realidad económica y po-

lítica que es superior a sus fuerzas y sentimientos.[10]

Trabajar la obra de Marinello, como la de su maestro, es un continuo riesgo de contaminación, un peligro inminente de contagio. Lleva a ello, sin duda, el lenguaje, del que uno tiene que sacudirse insistentemente. Pero, sobre todo, «esa ameba tropical de la política» que, para pesar de Grabiela Mistral, lo inficionara tan temprano.[11] De ella, sin embargo, sí no podemos desprendernos, porque es de esta infección de la que sacaremos el mejor provecho, para nosotros y para los que vengan detrás, y, en ese sentido, debemos recordar su lección de amplia movilización humana, de búsqueda de afinidades, de complementarios, y las palabras con que hiciera extensivo el homenaje que dedicara a Enrique González Martínez y a Baldomero Sanín Cano, a todos los hombres de buena voluntad:

> Este homenaje [. . .] se dirige en verdad a todos los hombres [. . .] para los que la experiencia no ha sido agotamiento sino incitación; para los que no han sentido, al paso de las horas, cansancio sino enriquecimiento; para aquellos que poseen generosidad bastante para fundir el dolor de cada día en un noble ímpetu superador; para los que sienten las raíces de la vida no como freno sino como mandato; para los que alientan

10 *Ibid.*, p. 77.

11 *Cf.* Cintio Vitier: «Marinello en dos libros», en *Casa de las Américas*, no. 103 (1977), p. 68.



> fortalecidos por la idea salvadora de que a la vida no se le honra sino trabajando en el logro de sus derechos plenos.[12]

Si aprendemos a buscarlos como lo hiciera Marinello, hombres como estos nos acompañarán en las batallas de estos tiempos, demoníaco final de milenio, en que sólo la unión nos permitirá sobrevivir.

12 *Op. cit.* en no. 8, p. 78.

# ÍNDICE


Prólogo / 7

De este momento / 11

Quirón o del ensayo / 11

La mujer en la narrativa de la Revolución: Ponencia sobre una carencia / 66

Carpenteriana / 105

Notas para un estudio de la relación entre artista y sociedad en *los pasos perdidos:* Los «Reyes Magos» de los Altos / 105

Algunas notas sobre la literatura en *El siglo de las luces* / 129

Notas acerca de la función de los americanismos en *El recurso del método* y *Concierto barroco* / 143

Del donoso y grande escrutinio realizado por el Ilustre Académico en la biblioteca del Primer Magistrado / 169

Ensayos de Alejo Carpentier / 179

Homenajes / 191

Los poemas de amor de Nicolás Guillén / 191

Lección para el momento / 212

# QUIRON O DEL ENSAYO Y OTROS EVENTOS

Presentados en simposios, congresos, coloquios y toda esa variada gama de reuniones a las que los cubanos con irónico desatino lingüístico llamamos «eventos», los trabajos que recoge esta selección ofrecen al lector una nueva faceta de la labor crítica de Luisa Campuzano; quien dejando *eventualmente* su cátedra de Lengua y literatura latinas de la Universidad de La Habana, se ha pasado con armas y bagaje al campo de las letras cubanas. El ágil estudio de la trayectoria del ensayo en la Revolución se conjuga con el acercamiento polémico y fecundamente parcial a la presencia de la mujer en la narrativa del período para ofrecernos una visión novedosa de parcelas inexploradas de la literatura de hoy. Cinco indagaciones sobre teoría, léxico e intertextualidad en Carpentier constituyen el centro del volumen, que se cierra con sendos homenajes a Guillén y Marinello. En ellos vuelven a ponerse en primer plano el rigor y la originalidad nada eventuales que han caracterizado la obra de la autora, en la que se destacan *Breve esbozo de poética preplatónica* y *Las ideas literarias en el Satyricon* —Premio de la crítica en 1984.

giraldilla

EDITORIAL LETRAS CUBANAS